INFLUENCIAS ARTÍSTICAS ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA

José Enrique García Melero y otros

COLECCIONES
MAPFRE
1492

España trató de implantar en las Indias la práctica artística europea, pero halló en ultramar una gran diversidad de culturas artísticas, que muchas veces trató de silenciar y otras de asimilar de alguna forma. Lo realizó en función de dos coordenadas históricas entonces totalmente interdependientes: la religiosa y la política. Del encuentro con aquellas culturas nació el coleccionismo de obras de arte precolombinas en España. El período virreinal asiste al desarrollo de la arquitectura y las artes figurativas. Esta época se cierra tratando de imponer en América el academicismo de la Ilustración. El neoclasicismo será después el lenguaje de identidad diferenciador de su independencia frente al barroco colonial. En el siglo XX se produce el exilio de numerosos arquitectos españoles, cuya práctica artística rompe con los historicismos arquitectónicos decimonónicos. En este magnífico trabajo, los autores ofrecen al lector una amplia panorámica de las influencias artísticas entre España y América.

José Enrique García Melero es el coordinador de este volumen, en el que también colaboran otros estudiosos: M.ª Cruz Martínez de la Torre, Paz Cabello Carro, M.ª Concepción García Sáiz, Juan Torrejón Chaves y Sofía Diéguez Patao.

Colección Relaciones entre España y América

INFLUENCIAS ARTÍSTICAS ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA

Director coordinador: José Andrés-Gallego
Diseño de cubierta: José Crespo

Paseo de Recoletos, 25 - 28004 Madrid
ISBN: 84-7100-417-8 (rústica)
ISBN: 84-7100-418-6 (cartoné)
Depósito legal: M. 27247-1992
Compuesto por Composiciones RALI, S. A.
Particular de Costa, 12-14 - Bilbao
Impreso en los talleres de Mateu Cromo Artes Gráficas, S. A.
Carretera de Pinto a Fuenlabrada, s/n., km 20,800 (Madrid)
Impreso en España-Printed in Spain

JOSÉ ENRIQUE GARCÍA MELERO
(Coordinador)

PAZ CABELLO CARRO
M.ª CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ
SOFÍA DIÉGUEZ PATAO
M.ª CRUZ MARTÍNEZ DE LA TORRE
JUAN TORREJÓN CHAVES

INFLUENCIAS ARTÍSTICAS ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA



ÍNDICE

APÉNDICES

PRÓLOGO

En un año tan significativo, como es el de 1992, por conmemorarse el V Centenario del Descubrimiento de América, no podía faltar en la Colección *Relaciones entre España y América*, que forma parte de la serie de las *Colecciones Mapfre 1492*, dirigidas por el profesor don José Andrés Gallego, un libro dedicado específicamente al arte. España y América se han encontrado durante siglos en una misma empresa artística, influyéndose mutuamente. Resulta en realidad muy difícil establecer diferencias importantes entre un arte español y otro hispanoamericano durante la etapa virreinal, pues, aunque, en efecto, surjan formas nuevas y originales de esta fusión cultural, también están de algún modo presentes los estilos de la Península. España se proyectó de continuo en América y allí, al otro lado del océano Atlántico, trató de hallar, como antes hiciera durante la Reconquista, sus propias señas de identidad. Pero al mismo tiempo América se continuó en España, que se contagió de muchos comportamientos culturales ultramarinos. Y ello sucedió también en la parcela artística.

El problema fundamental de las relaciones entre las artes plásticas españolas y americanas se halla, no obstante y a pesar de su aparente claridad formal, en su misma y estricta complejidad de fondo. España trató por todos los medios posibles de implantar en sus reinos de Indias la práctica artística europea, de la que formaba parte; pero dotándola, como resulta obvio, de sus singularidades más concretas. Halló en ultramar una gran diversidad de culturas artísticas, que muchas veces trató de silenciar y otras de asimilar de alguna forma, lo cual no le resultaba difícil por estar acostumbrada a hacerlo en su belicosa convivencia con los musulmanes. Y ello lo realizó en función de dos im-

portantes coordenadas históricas entonces totalmente interdependientes, heredadas de ese pasado medieval: la religiosa y la eminentemente política, que a su vez también se entrecruzaban. Había que transculturizar todo el complejo universo del catolicismo en un momento de debates y guerras espirituales en Europa con su lenguaje artístico singularmente didáctico. Era necesario, asimismo, establecer en aquellas tierras lejanas una monarquía portadora de unas peculiares formas de representación cortesana, entonces muy novedosas.

Además, tal lenguaje artístico en su doble vertiente religiosa y política no era en la España del siglo XVI un idioma unitario, sino equívocamente múltiple. En esa época los estilos bajomedievales, sobre todo el gótico, intentaban pervivir y asimismo convivir laberínticamente con los nuevos sistemas clasicistas llegados desde Italia, que se iban poco a poco imponiendo desde la nobleza. Y también hasta se había tratado de conciliar esta tradición estética urbana medieval con todos sus nexos artísticos, tomados de la derrotada cultura hispanomusulmana, con el renacimiento europeo, que significaba la renovación y recreación de la antigüedad clásica. Se pretendía que el clasicismo fuera el lenguaje oficial de la Corte —después de haberse realizado en la Santa Sede una *concordatio* entre el paganismo, que representaba históricamente, y el cristianismo— y, por lo tanto, el reflejo de una monarquía renovada con claras aspiraciones imperiales. Así, una España recién salida de una secular guerra medieval, que durante varias centurias había luchado por recuperar totalmente su territorio, contagiándose de algún modo los vencedores de los vencidos, llena de vacilaciones artísticas y de las significativas peculiaridades regionales, casi tarifales, de sus diversos reinos ahora unificados, debía imponer la diversidad de su arte a todo un enorme continente también culturalmente muy plural y multiforme.

El encuentro entre tantos y tan diversos comportamientos y prácticas artísticas produjo unas artes muy singulares en América, que sin dejar de ser en cierta forma «europeas», no lo fueron totalmente. A la imposición de estas nuevas maneras llevadas de tierras tan diferentes y lejanas se superpusieron la mayoría de las veces los modos estéticos propios de cada lugar ahora «descubierto» y después conquistado, que, aunque se intentaran olvidar, no se pudieron borrar totalmente. Hubo, así pues, un cierto eclecticismo de muy diverso sino, que de diferentes

maneras produjo otro arte, fruto de complejas uniones formales aportadas por las diferentes culturas, con apariencia de español y europeo.

Todo ello desde nuestra perspectiva histórica actual se nos aparece como un maravilloso sueño difícil de interpretar, cual una empresa titánica originada por singulares, pero a veces confusas, utopías. No en vano se inició en el siglo de Cervantes, quien tan sólo trató de reflejar con su genialidad la sociedad de su tiempo: unos pocos Quijotes y muchos Sanchos, confundiéndose en ocasiones sus idealismos y realismos entre sí, emprendieron y realizaron esta gigantesca obra de transculturación artística, contagiándose de nuevo los conquistadores de los conquistados, aunque les implantaran sus nuevas formas de vida, y con ellas sus novedosos sistemas artísticos, unas veces por la fuerza de las armas y otras pacíficamente. Y de esta forma el arte resultante en América hay que considerarlo en cierta manera como otra cosa diferente, aunque posea una apariencia europea: como múltiples estilos, que son el resultado del encuentro de muchos y muy diferentes lenguajes artísticos españoles y prehispánicos en diferentes momentos históricos y en diversos territorios, que se entrelazan singularizándose. Éste es, sin duda, el problema, que produce una gran dificultad de interpretación.

En la redacción de este libro han colaborado al mismo tiempo investigadores especialistas en las artes plásticas americanas y españolas. En estas páginas se han dado cita tanto destacados conservadores del Museo de América de Madrid como jóvenes e importantes profesores de las Universidades Complutense, Nacional de Educación a Distancia y de Cádiz.

La enorme importancia y complejidad del tema tratado aquí, la de las relaciones, nexos e influencias entre el arte español y el americano, es lo suficientemente ambicioso para rebasar con creces los objetivos posibles de este libro, como los de cualquier otro. Somos así conscientes, y ésta fue nuestra intención desde un principio, de que únicamente nos hemos aproximado de una forma parcial a este asunto, ofreciendo tan sólo unos aspectos muy concretos, pero a nuestro entender, en algo, significativos y no por ello menos interesantes. Dado el estado de las investigaciones y los límites materiales del proyecto en un solo tomo no podía ser de otro modo.

Además, el número de colaboradores, formados en diferentes escuelas de investigación, y los distintos temas abordados en estas páginas, seleccionados libremente por cada uno de nosotros dentro de un

objetivo común, proporcionan a este libro una diversidad metodológica que contribuye, sin duda, a hacerlo en algo más atractivo y también a enriquecerlo de algún modo. En este sentido hay que tener en consideración que la mayoría de las veces son los mismos asuntos tratados los que condicionan al estudioso en el uso de una metodología concreta.

Se ha deseado tratar este tema buscándose al mismo tiempo la conjunción entre la labor de divulgación, de síntesis, y la de investigación con la idea de que su utilidad fuera diversa, sirviendo al mismo tiempo tanto al gran público como al especialista. Por ello el proceso de investigación ha sido sometido a una depuración lingüística que de alguna forma acerque entre sí a lectores tan dispares con la intención de lograr una atractiva claridad expositiva. Síntesis, revisión e investigación se encuentran, así pues, en estas páginas dentro de una diversidad metodológica itinerante según el tema tratado desde el positivismo al formalismo sin prescindir de las instituciones artísticas y de la vida cotidiana de los artistas.

El libro, que está dividido en cinco capítulos, se inicia con una panorámica general de las distintas culturas artísticas, que los españoles encontraron a su llegada a América y que de alguna forma pervivirán como un estrato importante. Sigue a esta visión la del coleccionismo de obras de arte precolombinas, aspecto básico para conocer la influencia de éstas en España.

Se ha concedido gran extensión e interés al período virreinal. En dos capítulos se estudian respectivamente la arquitectura de los siglos XVI, XVII y parte del XVIII y sus artes figurativas bajo la doble perspectiva histórica y geográfica, tratándose de hallar las singularidades de cada período. Esta fase histórica ha sido objeto de estudios muy importantes, hecho que, si bien contribuye a aclarar el problema de las influencias y relaciones artísticas entre España y América, presenta la dificultad de ofrecer una síntesis válida en unos límites especiales tan concretos.

El período virreinal se cerrará tratándose de imponer en América el complejo universo de los academicismos de la Ilustración. La Academia de San Carlos en México fundada por propia iniciativa y al margen de la de San Fernando, su modelo, se contagiará durante las dos décadas finales del siglo XVIII de sus sistemas y formas de vida. Y el neoclasicismo que divulgará será después el lenguaje de identidad

diferenciador de su independencia frente al barroco colonial. Entre tanto, arquitectura y burocracia se confunden en largos procesos de creación de los proyectos académicos centralizados desde Madrid.

Durante el siglo XX, América se abre al exilio de numerosos arquitectos españoles, la mayoría pertenecientes a la generación de 1925, con una práctica artística «revolucionaria», que rompe con los historicismos arquitectónicos decimonónicos. Éste es el caso, por ejemplo, de Rafael Bergamín y Martín Domínguez, quienes tras incorporar España a los lenguajes racionalistas y funcionales, deberán alejarse de su país después de la guerra entre españoles y continuar su labor al otro lado del Atlántico, en este caso en concreto en Cuba y Caracas.

Esto es, en resumen, lo que hemos pretendido alcanzar de alguna forma en los concretos límites de las páginas de este libro: síntesis de las influencias, nexos y mímesis artísticas entre España y América, y, también, sobre todo desde la Independencia hispanoamericana de la corona española, algunas imágenes representativas de nuestro pasado más próximo. Esperamos haberlo conseguido.

José Enrique García Melero
Director-coordinador

CRUZ MARTÍNEZ Y PAZ CABELLO

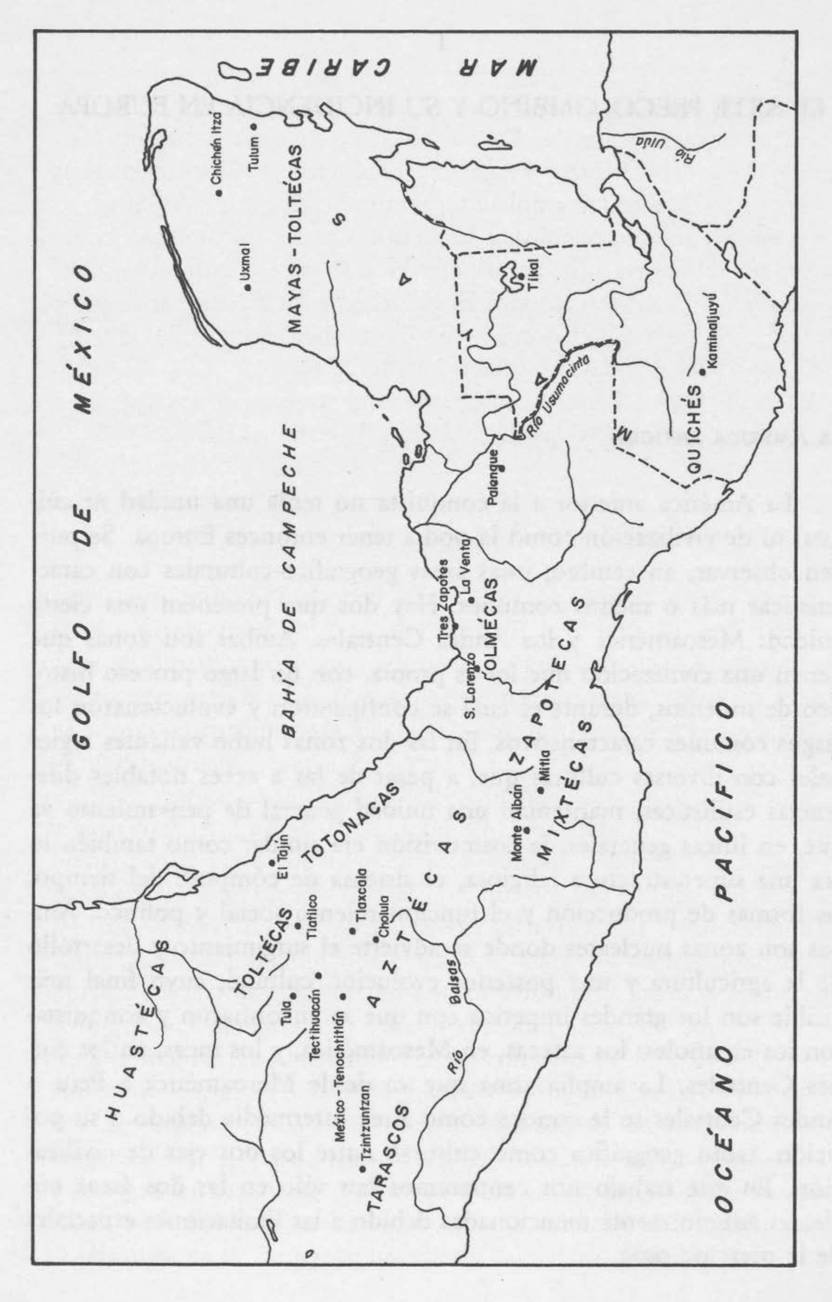
EL ARTE PRECOLOMBINO Y SU INCIDENCIA EN EUROPA

I

EL ARTE PRECOLOMBINO Y SU INCIDENCIA EN EUROPA

La América antigua

La América anterior a la conquista no tenía una unidad ni cultural ni de civilización como la podía tener entonces Europa. Se pueden observar, en cambio, unas áreas geográfico-culturales con características más o menos comunes. Hay dos que presentan una cierta unidad: Mesoamérica y los Andes Centrales. Ambas son zonas que tienen una civilización que les es propia, con un largo proceso histórico de milenios, durante el cual se configuraron y evolucionaron los rasgos comunes característicos. En las dos zonas hubo variantes regionales con diversas culturas que, a pesar de las a veces notables diferencias estilísticas, mantenían una unidad general de pensamiento ya que, en líneas generales, la cosmovisión era similar como también lo era una superestructura religiosa, el sistema de cómputo del tiempo, las formas de producción y el funcionamiento social y político. Ambas son zonas nucleares donde se advierte el surgimiento y desarrollo de la agricultura y una posterior evolución cultural, cuyo final más visible son los grandes imperios con que se encontraron y conquistaron los españoles: los aztecas, en Mesoamérica, y los incas, en los Andes Centrales. La amplia zona que va desde Mesoamérica a Perú o Andes Centrales se la conoce como Área Intermedia debido a su posición, tanto geográfica como cultural, entre los dos ejes de civilización. En este trabajo nos centraremos tan sólo en las dos áreas nucleares anteriormente mencionadas debido a las limitaciones espaciales de la presente obra.



Mapa 1. Mesoamérica

MESOAMÉRICA

Mesoamérica comprende el actual México, a excepción de las tierras del norte, y Guatemala. En sus inicios esta zona debía ser algo menor que la actual México y según transcurrían los distintos estadios culturales esta zona se iba ampliando, tanto por difusión cultural como por las migraciones de pueblos, a los actuales países limítrofes centroamericanos. De manera que, en el período anterior a la conquista, también se incluían en Mesoamérica El Salvador y las costas pacíficas de Honduras, Nicaragua y el noroeste de Costa Rica, aunque los dos últimos países suelen todavía estudiarse aparte.

La prehistoria e historia antigua de Mesoamérica se configura en tres grandes períodos: Preclásico, Clásico y Postclásico (Mapa 1).

Etapa de formación: el Período Preclásico

Sobre el año 2500 a. C. se inicia el Período Preclásico, una larga etapa que comienza con el final del proceso de neolitización o de asentamiento de la agricultura y que acaba con el surgimiento de altas culturas con una organización social estatal de carácter teocrático, aproximadamente hacia el cambio de era. Es el momento en el que se sientan las bases que caracterizan la civilización mesoamericana y en el que se forman todos los elementos que estarán luego presentes en las conocidas culturas posteriores, que no harán más que desarrollarlos y perfeccionarlos. Es, pues, un aumento de gran búsqueda y creatividad cultural en el que se observa un constante esfuerzo por perfeccionar las aún primitivas técnicas artísticas heredadas de las tribus nómadas recolectoras-cazadoras que en anteriores milenios poblaron la zona. Surge así un arte que constituye un fiel reflejo de la nueva concepción del mundo que en este momento incide, directamente en el pensamiento filosófico de los distintos grupos humanos que habitan el área.

En el Preclásico Antiguo –2500 a 1250 a. C.– la agricultura se fue estabilizando como la fuente más importante de alimentación y la base de la economía y se iniciaron los primeros trabajos hidráulicos para mejorar el rendimiento de los cultivos: canales de irrigación, represas y riego por medio de cántaros en los que se transportaba el agua desde fuentes o ríos hasta cada planta. Es de suponer que ya se utilizaba la

coa o palo cavador que usaban los antiguos mexicanos a la llegada de los españoles, y que todavía se usa en algunos lugares de México.

El logro mayor del momento fue la hibridación de una variedad de maíz de las tierras bajas costeras con otra variante del altiplano, de donde se supone era originaria la planta. El nuevo producto, más grande y con más granos y adaptable tanto a climas secos y fríos como a cálidos y húmedos, se convirtió en el principal alimento, de manera que todavía continúa siendo el producto base de la dieta de los actuales mexicanos. Es de suponer que ya entonces se consumiese bajo la forma de tortillas, especie de finísimos panes redondos hechos con harina de maíz y cocidos sin levadura, que todavía hoy hacen y consumen tanto en los medios rurales como urbanos. El alto contenido enérgetico y vitamínico, y la elevada presencia de proteínas vegetales, mayor que el del pan de trigo europeo, hizo que el maíz fuese un producto esencial que compensaba, incluso, la escasez de protenías animales, ya que la ganadería tuvo muy poco desarrollo en ambas zonas debido a la insuficiencia de especies animales susceptibles de ser domesticadas y proporcionar una sustancial cantidad de carne. El maíz fue extendiéndose por todas las áreas marginales del norte y del sur de Mesoamérica de manera que, en el momento de la conquista española, se utilizaba en varias zonas de Norteamérica y, por el sur, hasta Perú, donde también fue una planta esencial. En el Preclásico Antiguo estaban ya presentes todos los cultivos más importantes: maíz, varios tipos de judías y de calabazas, aguacate, pimiento, tomate, amaranto y zapote, como cultivos alimentarios; y diversos cactos como la chumbera o *nopal*, la pita o *maguey*, el tabaco y el algodón, como plantas en parte alimenticias y de uso industrial. En las zonas costeras tropicales tuvo importancia el cultivo de tubérculos como la mandioca. Como resultado de estos avances agrarios, la población aumentó notablemente y la población se hizo sedentaria, agrupándose en aldeas en las zonas semiáridas y continentales y en caseríos dispersos en las frondosas tierras tropicales cercanas a la costa o situadas en lugares bajos. De igual manera, surgió la cerámica, en sus comienzos tosca y copiando las vasijas de piedra y quizá los recipientes de cestería y madera que no se han conservado.

En el Período Preclásico Medio —1250 a 400 a. C.— surgió una cultura que sentó las bases de la civilización mesoamericana, ya que sus rasgos característicos pervivieron en las culturas posteriores. Se trata

de la cultura olmeca, la primera con una organización social compleja y una ideología muy elaborada que se reflejó tanto en un arte de excepcional belleza y calidad como en unos sólidos inicios de la ciencia al sentar las bases del sistema calendárico, quizás el elemento más característico y nucleador de Mesoamérica. Se desarrolló en un área reducida del sur del golfo de México, en una zona pantanosa de clima tropical con abundantes recursos alimentarios naturales, pero que no permitía una agricultura intensiva sino de roza, es decir de tala y quema del bosque y cultivo de temporadas hasta agotar los nutrientes del suelo para posteriormente, desbrozar otra parcela nueva o volver a la antigua tras dejarla descansar un tiempo. Esto propició que la gente viviese dispersa en aldeas y pueblos que dependían de un centro político, ceremonial y comercial donde habitaba la clase dirigente. Estos centros, aunque de superficie extensa, no eran excesivamente populosos, ya que las construcciones religiosas y civiles ocupaban gran parte del espacio.

El poder político y religioso debía estar en manos de un gobernante o jefe, que basaba su autoridad real en ser descendiente de un dios del fuego y que se hacía representar también con los rasgos del jaguar. Esta supuesta ascendencia le confería un carácter semidivino, con lo que se justificaba su soberanía. La sociedad debía estar dividida en dos grandes grupos: el del gobernante y su linaje que vivía en los centros ceremoniales, desde donde controlaba los mecanismos políticos, religiosos y económicos más importantes, y el grupo restante, compuesto por campesinos, artesanos y comerciantes. Las necesidades de las élites de determinados bienes de lujo que reflejasen su estatus y de objetos de culto, como espejos, jade y piedras semipreciosas, determinó la creación de una extensísima red de comercio que penetró en los lugares más apartados en busca de materias primas. Con ello expandieron su cultura y su arte y proporcionaron a los pequeños jefes de otros lugares una ideología para aumentar y mantener su autoridad, favoreciendo así el desarrollo de sociedades organizadas en un sistema similar al de los olmecas.

Las divinidades que parece que se han identificado son, más que dioses, principios religiosos que, con algunos cambios, se mantendrán a lo largo de toda la época precolombina: un dios del fuego, con aspecto a veces de cocodrilo o de serpiente flamígera con algunos rasgos del jaguar, padre o antecesor mítico de la realeza, que se supone dio

lugar al que los aztecas llamaron *Tezcatlipoca*; un dios del maíz y otro de la fertilidad, relacionado con el azteca *Xipe-Totec*; un dios de la lluvia y una divinidad cuyo significado, muy elaborado, fue variando con el tiempo, pero que conservó sus características esenciales de creador múltiple: se trata de la serpiente con plumas o *Quetzalcoátl*.

La cultura olmeca tuvo dos fases. La primera recibe el nombre del más importante centro conservado: San Lorenzo. Sobre el 900 a. C. descendió numéricamente la población, al mismo tiempo que las características esculturas monumentales de los gobernantes fueron intencionadamente mutiladas, lo que parece indicar un cambio dinástico unido a revueltas sociales. A partir de este momento la localidad de La Venta se convirtió en el centro principal. Cuando La Venta fue destruida a finales del Preclásico Medio, sobre el 400 a. C., la población de Tres Zapotes continuó su tradición hasta aproximadamente el cambio de era, aunque fue perdiendo la hegemonía de sus antecesoras, que pasó a detentarla un gran centro situado en otra comarca.

El monumental y simbólico arte olmeca constituye un fiel exponente de las ideas religiosas que comienzan a gestarse en el Preclásico. Sus manifestaciones se fundamentan en la plástica del bulto redondo, más que en la pintura o en el grabado, marcando el inicio de una tradición escultórica altamente formalista, de gran plasticidad y belleza. Así aparecen una serie de representaciones humanas modeladas unas en arcilla y esculpidas otras en piedras semipreciosas de color verde, generalmente en jade y en jadeítas, cuyo perfecto acabado evidencia el alto nivel técnico alcanzado por quienes las realizaron. Se trata de representaciones antropomorfas sedentes a la manera oriental o en posición de pie, con cuerpos desnudos y asexuados, que ofrecen una imagen de lejanía e impenetrabilidad. Dichas figuras podrían personificar a gobernantes y sacerdotes o a los conceptos sobrenaturales anteriormente mencionados, presentando por lo general todos ellas deformación craneana y grandes rostros con ancha nariz y boca semiabierta con las comisuras de los labios hacia abajo. Dentro de este grupo es frecuente encontrar esculturas en arcilla que muestran personajes muy obesos, con cabeza deformada y gruesos labios, tipo denominado por esto *baby face*, cuyo simbolismo exacto se desconoce.

Un segundo grupo de representaciones es el formado por dieciséis cabezas colosales, de aspecto cúbico y rasgos realistas, consideradas por algunos especialistas como retratos de gobernantes deificados. En ellas,

tanto los detalles del rostro –nariz ancha, gruesos labios y ojos almendrados– como los tocados se encuentran esculpidos en la superficie del bloque pétreo sin apenas alterar el aspecto cúbico del mismo, fundamentándose su composición en la estricta aplicación de los principios de la simetría basada en relaciones matemáticas. De esta forma, los escultores olmecas transcienden idealmente el aspecto físico del modelo humano para ajustarlo, a leyes de máxima perfección. El último conjunto de manifestaciones escultóricas olmecas lo constituyen los denominados «altares» o «tronos», grandes bloques de piedra prismático-rectangulares que ofrecen esculturas en sus laterales y en cuya cara frontal suele tallarse, en altorrelieve, una figura humana sentada con un niño en los brazos. Éste presenta una gran flacidez en su cuerpo, enorme cabeza con deformación craneana y rostro con rasgos de felinos y otros animales, por lo que se le suele interpretar como la personificación de una importante divinidad olmeca, el ya mencionado monstruo-jaguar. Pese a la existencia de diversas interpretaciones, su significado permanece oculto para nosotros. La escultura en relieve se manifiesta también en la creación de estelas, en las que se esculpen sencillas escenas formadas por personajes ricamente ataviados, encontrándose con frecuencia la mayoría de ellas mutiladas y desplazadas de su enclave original (figura 1).

El desarrollo arquitectónico olmeca se pone de manifiesto en la construcción, dentro del trazado urbano planificado; de los centros ceremoniales de plataformas piramidales y de diversos tipos de estructuras fabricadas con tierra o con piedra, situadas en torno a grandes espacios abiertos con función de plazas rituales. Tal es el caso de La Venta, donde las principales construcciones se proyectan de acuerdo con el principio de orientación bilateral respecto a un eje de simetría, o de la arquitectura de San Lorenzo, Tres Zapotes y Laguna de los Cerros, centros todos ellos de gran importancia en el devenir histórico olmeca.

Hacia el 900 o el 800 a. C., siguiendo el modelo de la cultura olmeca, algunas sociedades tribales de México Central, de Oaxaca, de la zona maya del sureste mexicano y del Pacífico guatemalteco, empezaron a incrementar la producción agrícola, aumentando por ello la población , y a estructurarse en jefaturas o sociedades preestatales con un comienzo de jerarquización social. Un ejemplo, en la cuenca del valle de México lo constituye el enclave de Tlatilco, cuya necrópolis

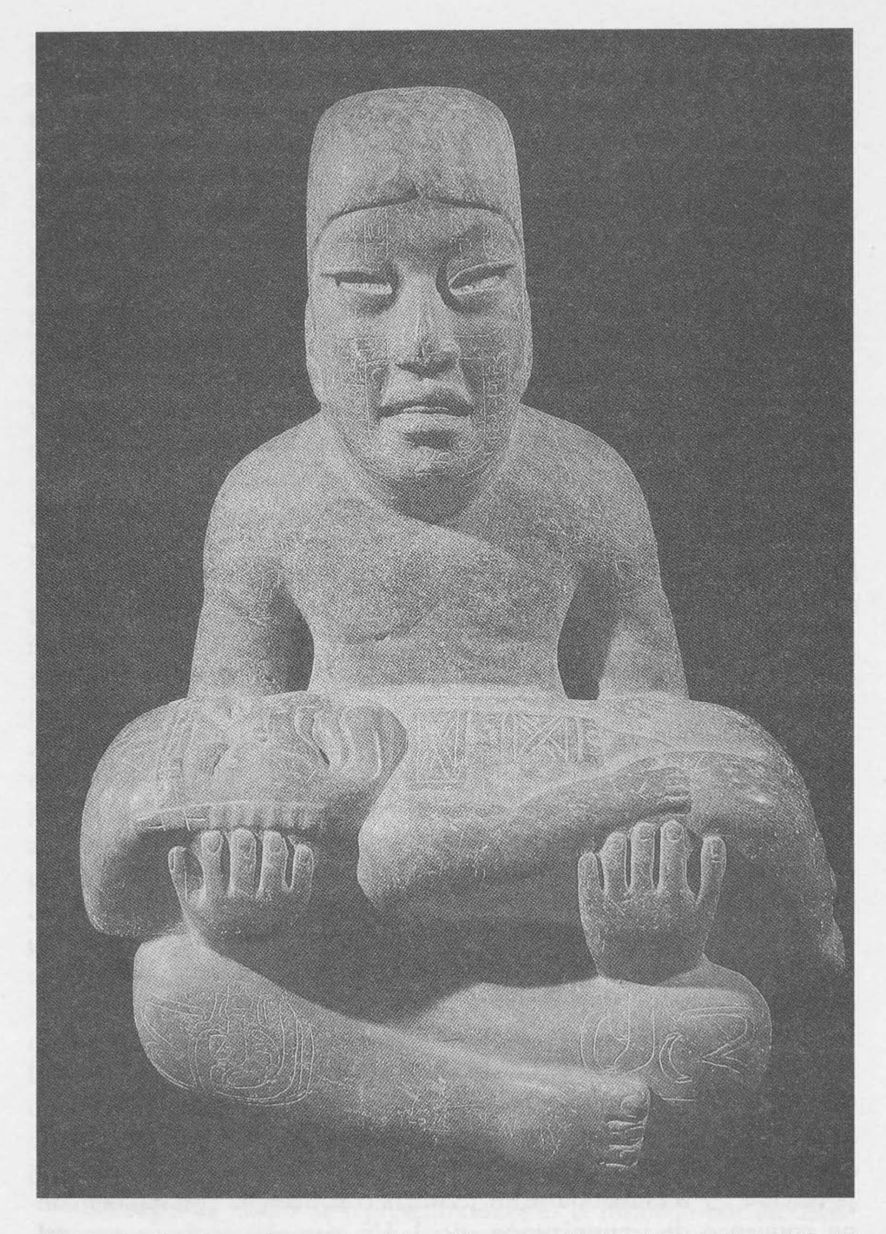


Figura 1. Escultura olmeca. Las Limas, Veracruz, México. Museo de la Universidad de Veracruz.

ha proporcionado numerosas ofrendas funerarias entre las que sobresale su producción cerámica. Ésta se centra en la fabricación de vasijas en cuya superficie se entremezclan variados diseños geométricos y figurativos y, sobre todo, en la creación de expresivas figuritas modeladas en barro que corresponden, en su inmensa mayoría, a representaciones de graciosas y delicadas mujeres desnudas conocidas con el apelativo de «mujeres bonitas». En ellas los rasgos del rostro, los ornamentos y los tocados y adornos del cabello se realizan bien mediante incisiones o bien mediante pastilaje, siendo el peinado la parte más cuidada y elaborada de dichas figuras (figura 2). Desde el punto de vista iconográfico se observa en ellas una patente evolución que va desde la sencillez formal, característica del inicio de este período, hasta la complejidad de las formas del Preclásico medio y tardío. Por lo general, sus siluetas ofrecen un pronunciado estrechamiento en la cintura así como una acusada esteatopigia en la zona pélvica y en la parte alta de las extremidades inferiores, así como una acentuación de los atributos sexuales. Es ésta la razón por la que tradicionalmente se ha asociado a estas figuras con el culto a la fertilidad, si bien hay autores que contradicen esta hipótesis. Fuera cual fuese su finalidad, algunas de dichas figuras manifiestan actitudes de la vida cotidiana de gran vitalidad y frescura mientras que otras, con dos cabezas o una sola cabeza con dos rostros, sirven de receptáculo a conceptos de carácter religioso, pudiendo simbolizar el principio de dualidad que, ya desde ahora y en todo momento, va a presidir la teogonía mesoamericana.

En el Preclásico Tardío —400 a. C. a 0— el deterioro de la preponderancia olmeca favoreció el desarrollo de otras poblaciones que se convirtieron en centros ceremoniales y políticos que constituían el núcleo de zonas cada vez más amplias. Es el momento en que conformaron las distintas culturas regionales que, en épocas posteriores, derivaron en reinos poderosos de refinada cultura y sofisticado arte.

En el actual estado de Oaxaca diversas jefaturas se confederaron instalando, hacia el 400 a. C., una capital común en Monte Albán que se convirtió en la residencia de las élites gobernantes y en el centro ceremonial de la zona. Monte Albán recogió el legado olmeca llegando a ser la ciudad más importante de su época. En ella se inició la escritura jeroglífica, cuyos elaborados caracteres alcanzaron rápidamente una gran belleza, y se desarrolló notablemente la astronomía y el uso del calendario con fines tanto rituales como utilitarios, comenzán-

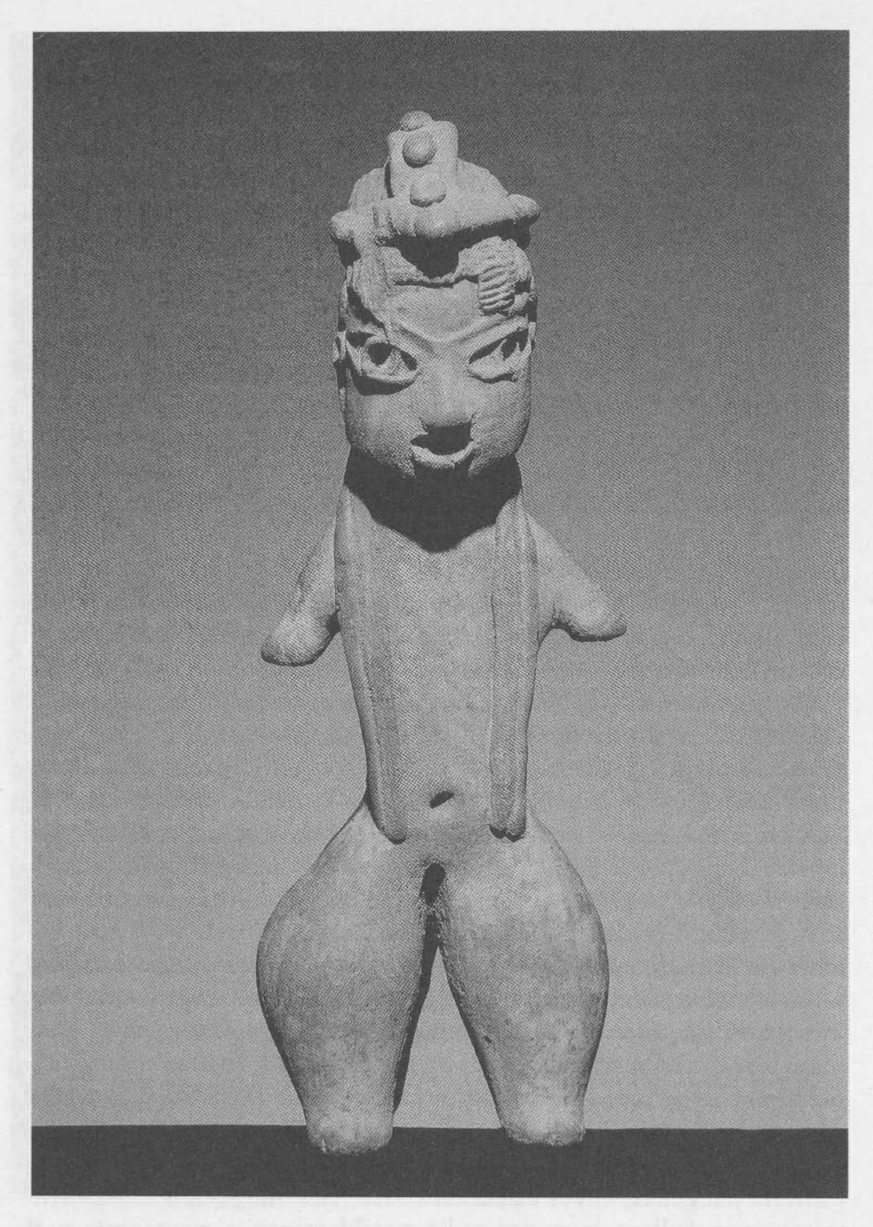


Figura 2. Figurilla femenina de Tlatilco, México. Museo Nacional de Antropología de México.

dose a utilizar el cómputo conocido como el calendario de los 260 días o calendario lunar que fue el más popular de Mesoamérica. Los fundadores de Monte Albán fueron zapotecas, pueblo que vivía en la región desde épocas prehistóricas y que crearon un reino que, con altibajos, duró hasta la conquista española. En la actualidad, sus descendientes aún habitan en la misma área hablando su misma lengua.

Sus monumentales conjuntos arquitectónicos —de carácter cívico-religioso y residencial construidos sobre altos basamentos escalonados— se hallan situados en torno a la Gran Plaza, la cual comienza a trazarse en este momento. Uno de los primeros edificios del conjunto es el denominado Edificio «L», conocido también con el nombre de Los Danzantes, algunos de cuyos muros se hallan recubiertos con losas de piedra donde se tallan, en bajorrelieve, numerosas figuras humanas desnudas combinadas con glifos. Su singular dinamismo y expresividad fue la causa de que en un comienzo se pensara que representaban danzantes, si bien en la actualidad se considera que se trata de prisioneros sacrificados.

En el occidente de México, junto a la costa del Pacífico, tuvo lugar una cultura muy peculiar, ya que no siguió las pautas marcadas por los olmecas ni se incluyó, por tanto, dentro de la civilización mesoamericana en sus primeras fases. La cultura de Occidente comprende los actuales estados de Colima, Nayarit y Jalisco que, aunque presentan cada uno unas ciertas características propias, tienen unos rasgos genéricos comunes. Se trata de una área todavía poco excavada y estudiada, a pesar de la cantidad de figuras y vasijas antiguas que en ella se encuentran. Muy cotizadas por los coleccionistas, casi todas ellas provienen del saqueo fraudulento de tumbas y yacimientos, lo que contribuye al desconocimiento de esta zona.

Ya en las más antiguas fechas conocidas, que se remontan hasta el 1500 a. C., hay evidencias en esta zona de unas vasijas y figuras de cerámica que, por su forma y estilo, indican una influencia de Sudamérica, la cual debió producirse por vía marítima. La confluencia de esta corriente foránea con la tradicción mexicana conformó las peculiaridades de esta cultura. Después de una etapa poco conocida el occidente entró, a partir del 500 a. C., en un período de auge caracterizado por sus enterramientos, hechos en pozos, que solían tener una cámara lateral donde se colocaba el cadáver y las ofrendas. Estas tumbas, inexistentes en el resto de Mesoamérica y frecuentes en Panamá, Colom-

bia y Ecuador, vuelven a indicar los contactos sudamericanos por vía marítima y la escasa relación con los pueblos mexicanos vecinos. Las pocas tumbas científicamente excavadas señalan la existencia de varios cadáveres con ofrendas, entre las que aparecen buen número de figurillas y vasijas antropo, zoo y fitomorfas tan características de esta zona. Estos entierros colectivos de personajes de alto rango parecen indicar la existencia de clanes con una jerarquía claramente diferenciada del resto de la población, de la cual no hay evidencias funerarias, lo que nos señala una estructura social de jefaturas. Este estadio de desarrollo civilizatorio debió mantenerse durante largo tiempo, sin apenas cambios, hasta que las influencias mesoamericanas acabaron por penetrar, ocurriendo esto ya en época tardía.

Su arte cerámico se caracteriza, pues, por la calidad técnica y formal, creándose singulares diseños cuyas figuras ofrecen una vitalidad y expresividad difíciles de igualar. En Colima destaca la presencia de espléndidas vasijas, de color rojizo y perfecto acabado decoradas con temas preferentemente antropomorfos y zoomorfos, así como numerosas figurillas sólidas, de similares características en los tres enclaves, que, bien sea en solitario o formando parte de ricas y variadas escenas de la vida cotidiana, ofrecen interesantes aspectos antropológicos y rituales de esta cultura (figura 3). Del 220 al 600 d. C., ya en pleno Período Clásico, se observa una fase diferente en la que se utilizaron el mismo tipo de tumbas; aunque hay evidencias de una reutilización de las ya hechas en la fase anterior. Las figurillas de ofrendas se hicieron más grandes, convirtiéndose muchas veces en notables vasijas en forma de figuras humanas, de animales o plantas. Todavía durante esta época el occidente mexicano continuó con un cierto aislamiento respecto al resto de Mesoamérica, a pesar de que el potente estado de Teotihuacán alcanzó, con su comercio e influencias, zonas muy alejadas.

En el altiplano del centro de México dos ciudades, de importancia y dimensiones no muy relevantes, competían por el control de la zona: Cuicuilco, hoy un barrio de la ciudad de México, y Teotihuacán, muy cercana a esta capital. Cabe destacar la construcción en Cuilcuilco de una pirámide circular, la primera de la que se tiene noticia, cuya singular forma se retomará como modelo en época azteca. Dos erupciones volcánicas, una hacia finales del Preclásico y otra a principios del Clásico, destruyeron dicha urbe favoreciendo el desarrollo y hegemonía de Teotihuacán.



Figura 3. Figura masculina estilo Colima. Occidente de México. Museo de América de Madrid.

El auge del Período Clásico

Durante esta época, que situamos entre el 0 y el 900 d. C., Mesoamérica alcanzó el mayor grado de desarrollo cultural. Fue un momento de consolidación y apogeo de la civilización mesoamericana que fue recordado posteriormente en relatos recogidos por cronistas indígenas y españoles, considerándolo como una mítica edad de oro. Es el tiempo de la cultura maya clásica y de la teotihuacana, brillante precedente de la azteca, que luego ésta imitaría. Es también el momento en el que aparecen con gran fuerza las primeras sociedades estatales.

Desde el cambio de era hasta el 400 d. C. la pequeña ciudad preclásica de Teotihuacán experimentó un extraordinario aumento demográfico que repercutió profundamente en el trazado urbano, quizás el más notable de Mesoamérica. Fue entonces cuando absorbió, además de la población de la cuenca de México, la de la vecina zona de Tlaxcala, para acabar incluso aceptando varias colonias permanentes de diversas procedencias atraídas por las posibilidades de la gran urbe.

Teotihuacán aparece configurado como un gran Estado con clases sociales cuyo modelo se repetirá con escasas variantes en las culturas posteriores. El poder debió detentarlo un gobernante con características divinas, aunque este régimen teocrático al parecer se fue inclinando cada vez más hacia las empresas civiles y militares. Rodeaba a éste una clase alta, probablemente emparentada, con funciones administrativas, militares y sacerdotales. Debía de haber una clase comerciante profesional, que se la supone altamente respetada y parecida a la de los *pochteca* o comerciantes aztecas, que se instalaba en lejanas colonias y viajaban en grupos protegidos por guerreros, siendo las avanzadillas de un posterior control político y los difusores de formas artísticas. Los sacerdotes menores y los artesanos mejor considerados, como escultores, artífices de plumería o pintores de murales y vasijas de lujo, debieron de completar una clase intermedia entre los dirigentes y el pueblo. Éste estaría constituido por los campesinos y otros trabajadores de las industrias de manufacturas.

Aunque no se produjeron innovaciones en los productos alimenticios, las técnicas de cultivo mejoraron tanto que permitieron multiplicar las cosechas y sostener así a una mayor población. La ingeniería hidráulica fue un elemento clave en esta mejora, proporcionando a las

clases dirigentes, que conocían estas técnicas y las planificaban, un aumento de prestigio y poder.

El comercio fue otro pilar de la economía teotihuacana y el factor que permitió su riqueza y la penetracción de su influencia en lejanos lugares. Como sucedió con los olmecas, los teotihuacanos crearon extensas redes comerciales en búsqueda de materias primas que luego serían transformadas en productos manufacturados en el mismo Teotihuacán o en pueblos cercanos para, posteriormente, ser consumidas en la gran urbe y exportadas en todas direcciones. Para ello crearon colonias en áreas, tanto cercanas como lejanas, con el único fin de explotar sus recursos naturales y obtener las materias sin elaborar. Del cercano Texcoco se proveían de pesca, cañas y madera para la construcción e incluso de sal; de otros sitios importaban piedra para los edificios y esculturas o bien barro para manufacturar su famosa, codiciada e imitada cerámica color naranja, de delgadas paredes conocida por los arqueólogos como Naranja Delgada, así como otras vasijas polícromas. Para realizar los tejidos y tocados de plumería deberían extenderse hasta las lejanas tierras tropicales. La obsidiana, vidrio volcánico preciado por lo escaso y necesario para la elaboración de cuchillos, utensilios cortantes, armas, esculturas y adornos personales, era extraído de diversas y escasas canteras que producían distintos tipos de esta piedra diferentemente apreciadas según su coloración e impurezas. Su obtención en bruto, su elaboración y posterior distribución comercial fue la principal fuente de riqueza, no sólo para los teotihuacanos, sino también para las posteriores ciudades estados y reinos de Mesoamérica. La obtención de turquesa, piedra apreciada como preciosa, y de minerales como el cinabrio, los empujaron hacia el norte y al oeste extendiendo en estas direcciones la frontera cultural mesoamericana.

El trazado urbano de Teotihuacán se organiza plenamente en este momento, concibiéndose la ciudad como un gran espacio sagrado. En ella se construyen en torno a sus dos ejes principales los distintos templos, palacios y viviendas populares en las que habitaron la clase dirigente, los artesanos, los comerciantes y los agricultores, respectivamente. Así, en el eje norte-sur se sitúan los edificios políticos y religiosos, mientras que el eje este-oeste se halla determinado por el grupo de la Ciudadela y la Plaza del Mercado. Junto al primero de dichos ejes se sitúan la pirámide del Sol, la pirámide de la Luna y el palacio de Quetzalpapálotl, así como la mayoría de los templos y los conjuntos

residenciales que en la actualidad pueden visitarse. Junto al segundo se erige la Ciudadela, conjunto monumental cerrado en el centro del cual se alza el templo de Quetzalcoátl, una pirámide truncada formada por seis plataformas truncadas cuyos paramentos verticales e inclinados, denominados tableros y taludes, se hallan decorados con relieves en los que se alternan cabezas de serpiente emergiendo de flores y cabezas del dios de la lluvia, Tlaloc (figura 4). La monumentalidad y sobriedad de las grandes construcciones teotihuacanas se manifiesta, en el terreno arquitectónico, por la superposición de plataformas en cada una de las cuales se alternan un talud —paramentos inclinados— y un tablero —paramento vertical a manera de friso—, siendo ésta la manera específica y normativizada de articulación dinámica de la estructura piramidal, sobre la que se erige el templete o habitación donde se guardaba la imagen de la divinidad, delante de cuya puerta se ofrendaban los sacrificios. La influencia de este sistema constructivo se extenderá por todo el área mesoamericana hasta fines del Período Postclásico, reinterpretándose con variables en las distintas regiones. En la actualidad las pirámides anteriormente mencionadas de la Luna y del Sol presentan un aspecto diferente al que tuvieron en su origen, debido a una defectuosa interpretación de la estructura piramidal mesoamericana en talud y tablero al tratarse de una de las primeras restauraciones de edificios arqueológicos precolombinos.

Los grupos de viviendas multifamiliares del centro de la metrópoli se organizan en cuadrículas que, a su vez, se agrupan en calles formando barrios cerrados, los cuales solían poseer sus propios templos y palacios. El interior de estos últimos estaba formado por pequeñas habitaciones situadas en torno a uno o varios patios, en cuyo centro podía existir un pequeño altar, delimitados por pórticos cerrados al exterior, variando la extensión y la riqueza decorativa de dichos patios de acuerdo con la categoría social de sus habitantes. Además de dichos grupos residenciales ocupados por la élite dirigente, existen en Teotihuacán zonas de habitación más lejanas caracterizadas por poseer viviendas de menor calidad ocupadas por distintos grupos procedentes de la cuenca de México y otras regiones, especialmente de la destruida ciudad de Cuicuilco.

La pintura mural, género estrechamente vinculado a la arquitectura monumental y a la de los grupos de élite, fue la encargada de difundir, a través de su compleja iconografía, las creencias sobre las que

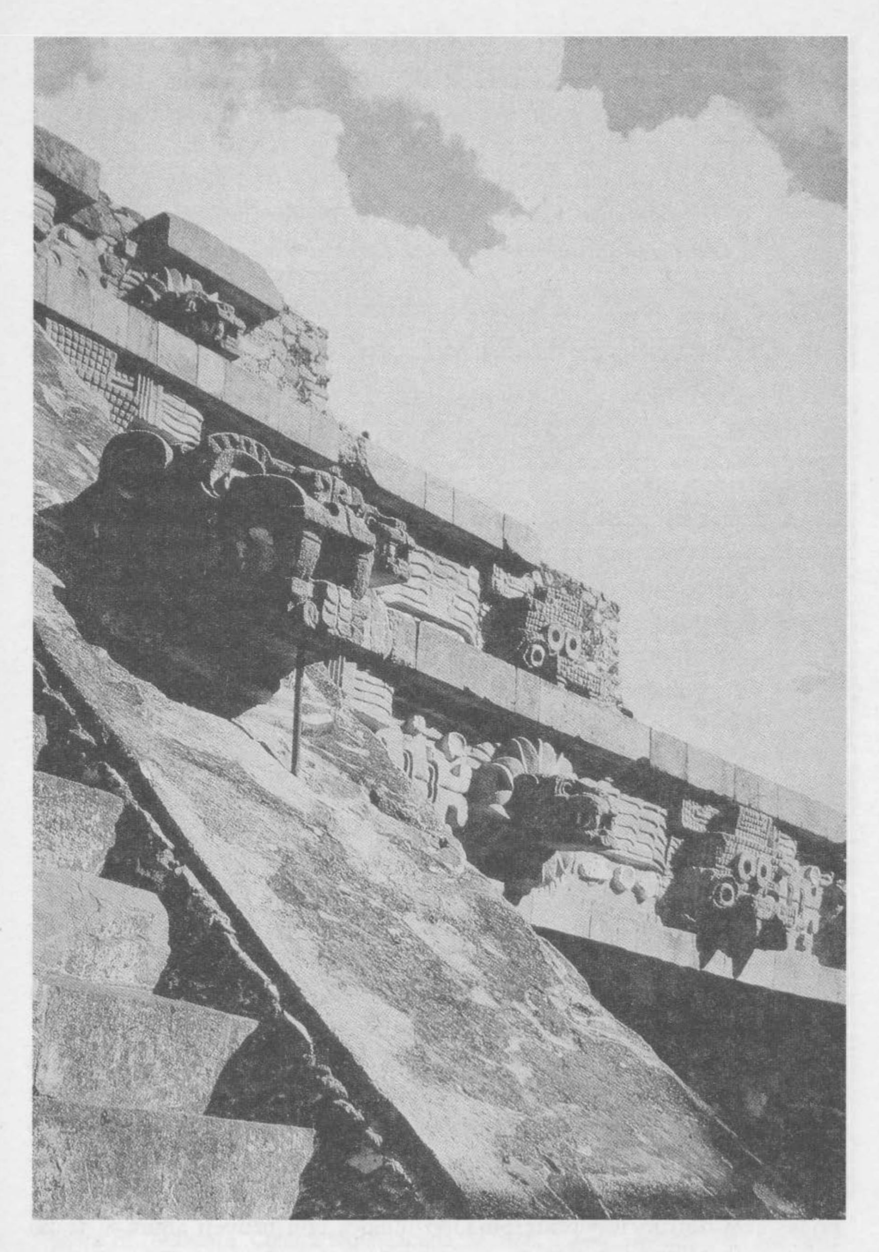


Figura 4. Templo de Quetzalcoátl. Teotihuacán, México.

se fundamentaba la sociedad teotihuacana. Su temática, centrada preferentemente en las representaciones de los dioses, nos revela la existencia de una religión politeísta en cuyo centro se hallaba Tláloc, dios de la lluvia, de la fertilidad de los campos y de la vida humana. Junto a esta divinidad principal, que se distingue por los círculos que rodean sus ojos y la boca con colmillos superiores en forma de voluta, aparecen otros dioses, combinados a su vez con motivos glíficos. Estos murales, carentes de perspectiva, presentan una policromía de brillante colorido y tintas planas. Entre los más de 350 murales hallados en las diferentes estancias de Teotihuacán merecen destacarse, entre otros, los murales de Atetlelco, los del Pórtico de los Jaguares o el de la Agricultura, así como el Tlalocan de Tepantitla, especie de paraíso en cuyo centro aparece Tláloc rodeado de corrientes de agua, flores y personajes en actitud ritual.

Además de estos dos monumentales géneros artísticos, el arte teotihuacano destaca por su escultura y su cerámica. Dentro de la primera merecen mencionarse las numerosas máscaras funerarias elaboradas en serpentina, obsidiana y otras piedras semipreciosas a las que se incorporaban incrustaciones de turquesa, concha y otros materiales (figura 5). Su factura es plana y la concepción geometrizante de las proporciones ofrece una tendencia a la abstracción de los rasgos faciales. Son también famosas las figuritas elaboradas en arcilla, algunas de ellas articuladas, cuyo origen se remonta al Período Preclásico. Estas piezas, realizadas en un comienzo a mano, acaban fabricándose en serie mediante la utilización de moldes, y su rostro, de forma triangular con depresión frontal, se caracteriza por la singular delicadeza del diseño de sus rasgos. Existe además una conocida escultura monumental, de formas cúbicas y posible función arquitectónica, atribuida a una divinidad del agua. Teotihuacán también despunta por haber creado una cerámica de gran belleza caracterizada por una elegante factura, donde los distintos tipos decorativos evidencian, al igual que en la pintura mural, su concepción del universo. Entre ellas sobresale una de pasta anaranjada muy fina y delgadas paredes, denominada Naranja Delgada, así como otras de gran belleza formal como son los incensarios en cuyas topaderas se acumulan máscaras y otros adornos de arcilla y los vasos trípodes con decoración polícroma, los cuales constituyen algunas de las formas más representativas.

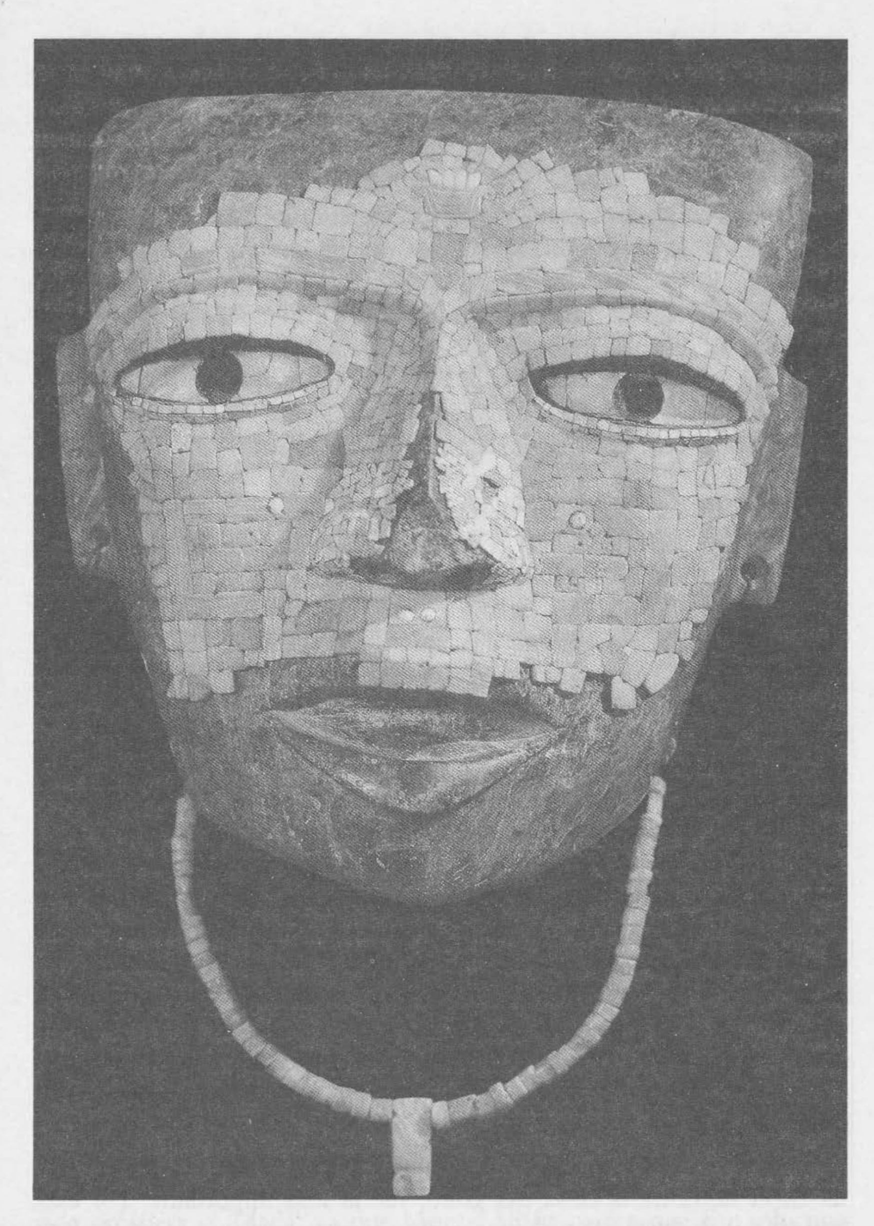


Figura 5. Máscara. Cultura teotihuacana, México. Museo Nacional de Antropología, México.

En definitiva, al arte de Teotihuacán constituye un modelo para todos los pueblos mesoamericanos, los cuales desarrollaron estilos con caracteres propios en los que no variaron de forma sustancial los principios estéticos de esta gran urbe.

Entre el 400 y el 700 d. C., Teotihuacán fue mejorando la estructura colonial, las redes comerciales y la agricultura. Del 400 al 500 fueron los años de auge teotihuacano, de mayor producción e influencia. Desde el 550, cada vez más amenazada por el monstruoso crecimiento y por la rivalidad de otros centros urbanos, se empezó a colapsar no pudiendo ya recuperarse de un incendio que sufrió hacia el 650. A partir de entonces la población comenzó a abandonar la ciudad instalándose en varias localidades cercanas, donde continuaron elaborando manufacturas con su característico estilo.

Teotihuacán fue el modelo a seguir por todos los pueblos de épocas posteriores. Algunos de ellos se envanecían, en el momento de la conquista, de su ascendencia y parentesco teotihuacano, real o supuesto. Su influencia fue decisiva para toda la historia cultural de Mesoamérica, que consistió en variantes y mejoras de este patrón de sociedad. La escritura, el calendario, el urbanismo y amplios conocimientos científicos eran patrimonio bien desarrollado, usado y extendido por los teotihuacanos, que lo dejaron como legado.

Después de la caída de Teotihuacán el altiplano centromexicano ya no pudo recuperarse. Una serie de ciudades estados se repartieron el control de las tierras y el comercio, siendo un momento de culturas regionales muy influidas por la urbe caída.

En la última etapa del Período Clásico, entre el 660 y el 900, tuvo lugar, en la costa del golfo de México, la cultura de El Tajín. En esta zona se había desarrollado con anterioridad otra cultura famosa por sus vasijas y bellas figuras de divinidades, caracterizadas por haber conservado de su originaria policromía restos de brillante pintura negra, conocidas como figuras estilo Remojadas por proceder del yacimiento arqueológico del mismo nombre. La influencia de Teotihuacán sobre las jefaturas locales las fue convirtiendo en estados, sin que por ello cambiase el estilo de muchas manufacturas, como es el caso de las esculturas en arcilla más tardías de Remojadas. La ciudad de El Tajín, situada en el norte de la costa del golfo, fue la más importante. Por ello, cuando se alude a esta zona, se suele utilizar su nombre para indicar una cultura representativa.

El Tajín destacó por la singularidad de algunas ideas y prácticas religiosas propias que difundieron por toda Mesoamérica, como es la del ritual del juego de pelota ya conocido por Teotihuacán, con quien El Tajín tuvo siempre estrechos contactos. Este juego, todavía practicado en la actualidad por algunas comunidades indígenas mexicanas, estaba relacionado con el camino del sol por el cielo, con su ocaso y renacimiento al día siguiente y, por lo tanto, con los ciclos de fertilidad.

Las manifestaciones artísticas de El Tajín se caracterizan por aunar en un lenguaje formal innumerables influencias procedentes de otras culturas, creando, pese a ello, un estilo arquitectónico y escultórico único que se distingue a simple vista del de las culturas coetáneas. Entre sus múltiples muestras sobresale la Pirámide Principal, o de los Nichos, estructura de siete pisos en la que alternan inclinados taludes con horizontales tableros donde se abren nichos coronados por prominentes cornisas. Su rítmica sucesión, aparentemente relacionada con el calendario ritual, proporciona al edificio un aspecto escultórico en el que predominan los contrastes de luces y sombras, y donde la horizontalidad de los mencionados componentes se halla interrumpida por el movimiento ascensional de la gran escalinata. Dentro del recinto urbano resalta, además, la presencia de diversos templos y residencias así como de 11 juegos de pelota, uno de los cuales se halla decorado con hermosos relieves alusivos al ritual que preside dicha ceremonia. El movimiento estructural y el simbolismo religioso que impregna sus manifestaciones arquitectónicas pueden hallarse igualmente en su escultura, en cuyas palmas y hachas, objetos de piedra todos ellos relacionados con el ritual funerario y el juego de pelota, se articulan distintos temas donde las figuras y ornamentos se despliegan en un ininterrumpido fluir (figura 6).

En la zona de Oaxaca la antigua ciudad de Monte Albán continuó su prosperidad. Su actividad como centro ceremonial y capital de los diversos grupos zapotecas del valle de Oaxaca le obligó a tener una fuerte relación con Teotihuacán. De alguna manera coincide la caída de ésta con la de Monte Albán, que se despobló en favor de numerosos centros regionales. A diferencia de Teotihuacán, el declive de Monte Albán no supuso ninguna catástrofe para Oaxaca que continuó su vida próspera y aislada, ya que Monte Albán parece que fue sólo una capital artificial sede de los varios grupos zapotecas.

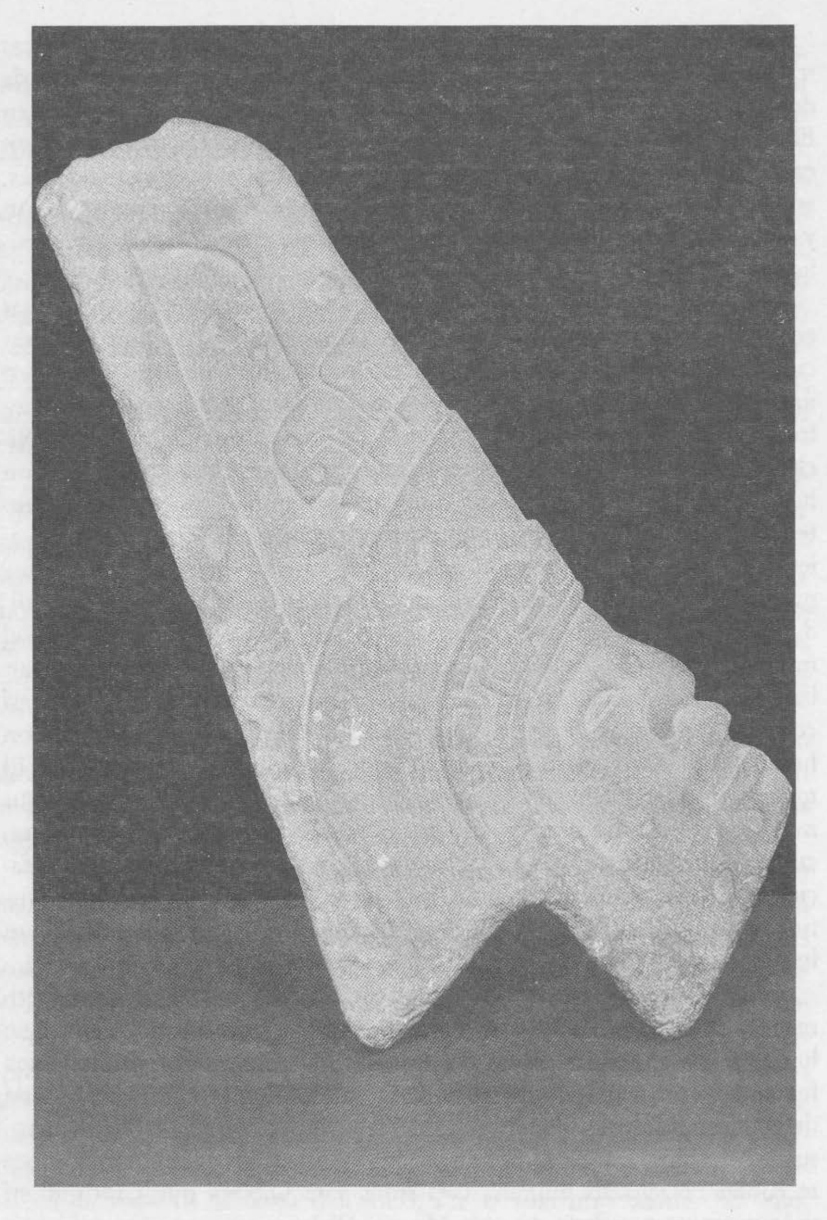


Figura 6. «Palma». Cultura de El Tajín.
Costa del golfo, México. Museo de América de Madrid.

Monte Albán se transforma en este momento en una gran ciudad planificada cuyos templos y palacios se sitúan en torno a su eje norte-sur, determinado por la plaza principal. Los primeros se caracterizan por poseer dos cámaras cubiertas con techumbres planas, precedidas cada una de ellas de dos columnas cilíndricas. Dichas construcciones se elevan sobre las ya conocidas pirámides escalonadas formadas por plataformas truncadas cuyos tableros se decoran con frisos panelados que sobresalen de la superficie general del muro. Otra creación importante de los arquitectos de Monte Albán fue la incorporación a los citados basamentos de enormes balaustradas, a modo de rampas, que llegan a ocupar algunas de ellas hasta las dos quintas partes del espacio correspondiente a la escalera. Las plataformas norte y sur, el edificio «J» y los tres edificios unidos entre sí, construidos en el interior de la plaza, entre otros, constituyen claros ejemplos de la arquitectura de esta metrópoli. El recinto urbano de Monte Albán es famoso, además, por sus importantes palacios así como por su arquitectura funeraria que imita formalmente a la de las construcciones religiosas. Entre las numerosas ofrendas halladas en estas tumbas descuellan por su belleza y plasticidad las urnas funerarias, realizadas en cerámica, que constituyen auténticas esculturas huecas y en las que se suele representar a Cocijo, dios de la lluvia del pueblo zapoteca (figura 7).

El Período Clásico fue el gran momento de la cultura maya, que se desarrolló en las tierras de Guatemala y El Salvador, en las del sur de México y luego en la península de Yucatán. Fue una cultura con una originalidad propia que, sin embargo, se mantuvo interrelacionada con la de Teotihuacán primero y con las siguientes centroamericanas después.

Se suele distinguir entre los mayas de las tierras bajas del Yucatán y las selvas del Peten y los de las tierras altas o altiplanicie de Guatemala, cercana a la costa del Pacífico. Nos olvidaremos de esos últimos, constituidos en pequeñas ciudades estados, para centrarnos en los mayas de las tierras bajas que estaban establecidos en las tierras tropicales del Peten, en las actuales Guatemala y México. Fue allí donde la cultura maya alcanzó su mayor originalidad y esplendor con una estructura política de tipo estatal. El centro nuclear fue la ciudad de Tikal, situada como las demás en plena selva. Tanto en ella como en las restantes ciudades, entre las que destacan Palenque y Piedras Negras, se establecieron dinastías locales que fueron adquiriendo cada vez más



Figura 7. Urna funeraria. Cultura zapoteca. Monte Albán, Oaxaca, México. Museo Nacional de Antropología, México.

poder hasta convertirse, en el caso de Tikal, en una fuerte familia real que fue conquistando o asimilando a las demás. Estas dinastías tenían una imperiosa necesidad de autoafirmación por lo que encaminaban sus esfuerzos a todo tipo de actividades que exaltasen sus ideas, sus antepasados de carácter divino y los hechos históricos en los que tomaban parte. Asimismo las guerras, las alianzas, tanto matrimoniales como de paz, y las luchas de las distintas familias reales por el poder eran características de la sociedad maya.

Las ciudades, como sucedía con los olmecas, eran más bien pequeñas, albergando el centro ceremonial y al rey con una minoría gobernante y sacerdotal. Alrededor se asentaban numerosos pueblos y aldeas dependientes que cultivaban la tierra por el método de tala y quema de la selva, lo que hacía que ésta se agotase pronto y necesitase unos años de descanso en los que la vegetación la invadía de nuevo. Esto hacía que no se pudieran dar, como en Teotihuacán, que tenía un clima seco y algo árido, grandes núcleos de población, ya que hubiesen necesitado un crecido número de tierras para poderlas dejar en barbecho. No obstante, el aprovechamiento de los ríos y de las distintas fuentes de agua fue, en líneas generales, similar al de Teotihuacán, aunque con las variantes que el ecosistema reclamaba, afianzando la lucha por su control el poder de las élites y de las casas reinantes. El comercio movilizó la economía maya, potenciándola. Para ello aprovecharon los recursos naturales exportándolos y especializándose cada zona en unos productos cuya exportación monopolizaba. Así, vendían distintas variedades de jade, la piedra preciosa más valorada en Mesoamérica, obsidiana, cacao, algodón, las cotizadas plumas de las aves tropicales, pedernal para la fabricación de herramientas y bellísimas cerámicas polícromas.

La estratificación social debió de ser rígida y similar a la vista en Teotihuacán. A partir del 500 d. C. se puede hablar de un estado maya en permanente expansión con Tikal como capital. A partir del 700 destacaron otras tres grandes ciudades: Palenque, Copán y Calakmul. Éstas tenían dinastías propias y debieron de ser capitales de tres grandes regiones que compartían con Tikal el gobierno de un estado de mayor extensión. Fue el momento de esplendor de los mayas. Sobre el 900 se comenzaron a reducir los límites del estado o estados mayas despoblándose dos de sus capitales, por lo que el imperio maya terminó por

colapsarse y sus ciudades, abandonadas por las élites, decayeron hasta desaparecer.

El arte maya constituye un importante vehículo de transmisión de la ideología estatal. En el terreno arquitectónico construye edificios civiles elevados siempre sobre un basamento de planta cuadrada o rectangular y templos en forma de pirámide construidos, como ya vimos en Teotihuacán, con taludes y tableros superpuestos y a cuya cima se accede por medio de escalinatas dispuestas en uno o varios lados de dicha pirámide. Los templetes o adoratorios, situados en la plataforma superior de la pirámide, se hicieron cada vez más elaborados con el transcurso del tiempo, siendo frecuente que posean plantas de tipo rectangular con una, dos y hasta tres subdivisiones internas. En ellos, las reducidas habitaciones resultantes se cubren con falsas bóvedas que, pese a no desempeñar una función estructural, constituyen un logro técnico sin igual, propio de esta región. El interior de estas pequeñas habitaciones solía decorarse con frescos. Al exterior, estas construcciones poseen una o varias puertas rectangulares rematadas con dinteles y la pared posterior de las mismas suele adquirir un mayor grosor que las demás con objeto de soportar el peso de las enormes cresterías decorativas, un ejemplo de las cuales puede apreciarse en las edificaciones de la ciudad de Tikal (figura 8). Dichos aditamentos ornamentales pueden situarse también sobre la pared frontal, e incluso sobre la central en los adoratorios con varias dependencias interiores, potenciando el efecto general de ascensionalidad del conjunto.

Los edificios palaciegos son escasos. Sus plantas poseen numerosas variantes siendo habitual hallar en el norte de Yucatán estructuras rectangulares que contienen una doble fila de pequeñas habitaciones, coronadas por falsas bóvedas, a las que se accede generalmente desde un extremo. Existen también edificios rectangulares con uno o dos espacios exteriores en forma de galerías porticadas con techo abovedado, característicos de la parte norte y sur de las tierras bajas. Ambos modelos se difundirán ampliamente, pudiendo citarse como ejemplos más significativos algunos palacios de la acrópolis de Tikal o el palacio de Palenque.

En el terreno escultórico las manifestaciones mayas suelen aparecer vinculadas a las construcciones religiosas y palaciegas, acoplándose a sus diferentes planos arquitectónicos. La función que tuvieron gran parte de estas obras fue la de exaltar los principios sustentadores del

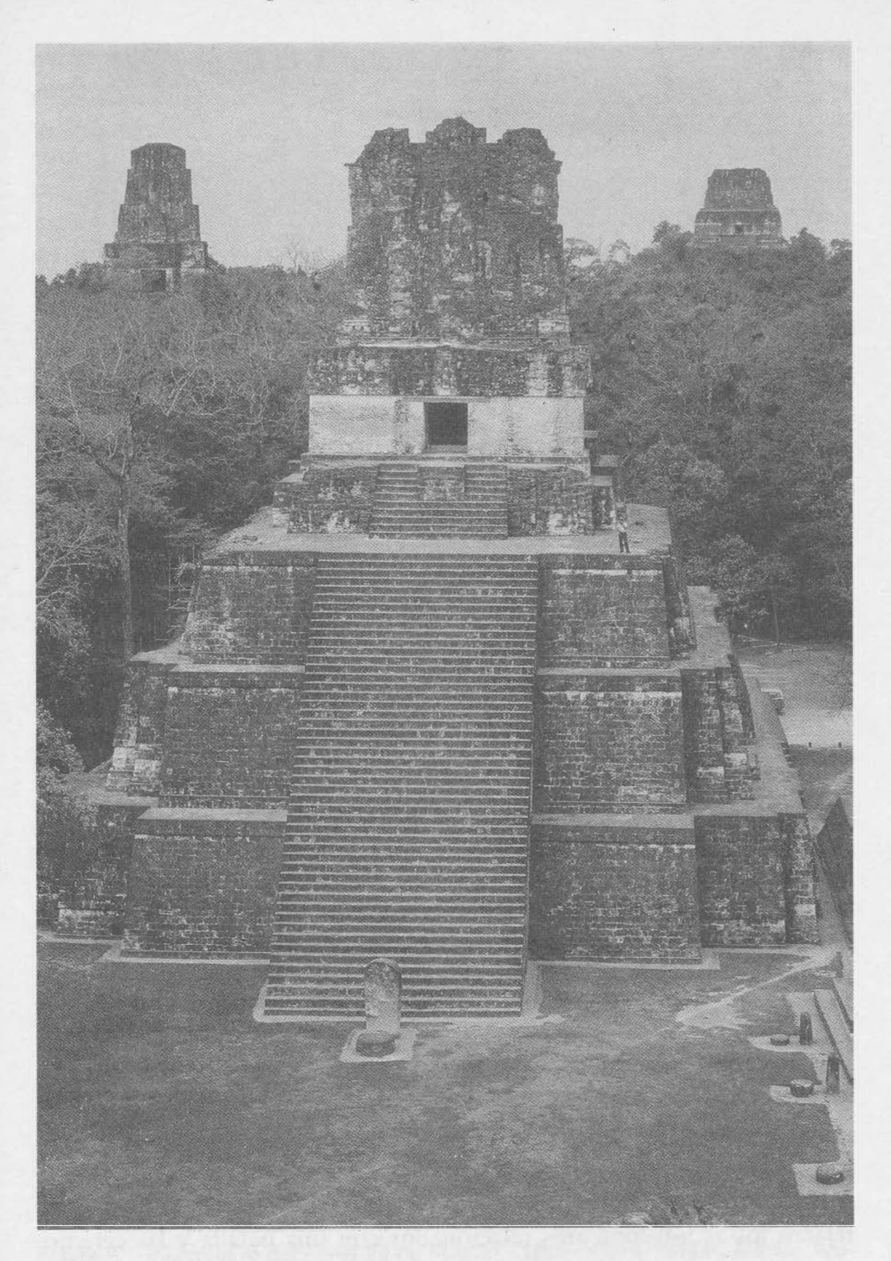


Figura 8. Templo IV de Tikal. Cultura maya. Petén, Guatemala.

poder de los gobernantes, por lo que en sus abigarrados relieves los personajes aparecen unidos siempre a inscripciones jeroglíficas y otros detalles ornamentales donde se alude a los acontecimientos más significativos de su reinado. Estelas, lápidas, jambas, dinteles y muros constituyen los soportes escultóricos más frecuentes, utilizándose para su realización materiales como la piedra, la madera, el estuco o el barro. En las estelas, piezas monolíticas de tamaño variable, se esculpían en relieve personajes históricos, religiosos o mitológicos junto con una profusión de inscripciones jeroglíficas y otros motivos secundarios, tratados todos ellos con gran realismo y minuciosidad (figura 9).

Desde el punto de vista compositivo, los temas representados en las distintas obras acostumbran a seguir un riguroso esquema formal en el que prima la rigidez anatómica y el convencionalismo en el tratamiento de los personajes, pese al predominio de las líneas curvas sobre las rectas. Todo esto se halla matizado por una impecable ejecución y un perfecto acabado de las superficies, donde el color desempeña un papel determinante. A medida que avanza esta etapa los motivos decorativos van a proliferar, adquiriendo un cierto movimiento y ocupando la práctica totalidad del espacio disponible, experimentando este género artístico las variaciones acordes con las distintas escuelas regionales que acaban caracterizando las obras de cada lugar.

La abundancia de la escultura en relive contrasta con la escasez de piezas exentas, si bien la belleza de algunas obras evidencia la maestría de quienes las ejecutaron. Tal es el caso de algunas cabezas humanas halladas fundamentalmente en Palenque, cuyos rostros reflejan un gran refinamiento, equilibrio y clasicismo. Por el contrario, la pequeña estatuaria realizada en arcilla, asociada a los ritos de enterramiento aporta numerosos ejemplares, de los cuales, los hallados en la isla de Jaina, constituyen auténticas obras maestras de gran calidad técnica y formal. La temática que nos ofrecen es muy variada, desde personajes de alto rango, ataviados con lujosas vestimentas y ricos adornos y tocados, hasta tipos populares ocupados en actividades cotidianas, todos ellos de gran realismo y belleza (figura 10).

Aunque apenas se ha conservado, la pintura mural tuvo una gran importancia. Tal es el caso de las pinturas de Bonampak, de brillante colorido, gran belleza compositiva y variedad de escenas, donde se nos relatan los acontecimientos relacionados con una batalla y las ceremonias que giran en torno a ella, constituyendo la más importante mues-



Figura 9. Bajorrelieve del panel 25 de Yaxilán. Cultura maya. Yaxilán, México. Museum of Mankind, Londres.



Figura 10. Figura masculina. Cultura maya, isla de Jaina, México. Museo Nacional de Antropología, México.

tra de este género (figura 11). La cerámica maya destaca por sus cuencos y vasos trípodes con decoración polícroma, consistente en escenas cortesanas y rituales con inscripciones jeroglíficas donde se indican fechas y nombres, y por los vasos de igual forma, a veces con tapadera, ornamentados con escenas similares en bajorrelieve.

Los mayas de la península de Yucatán, a partir del 700, comenzaron a tener una vida propia al iniciar nuevas vías de comercio con el centro de México y la costa del golfo. El resultado fue un estilo arquitectónico y artístico conocido como *puuc*, muy influido por Teotihuacán y otras ciudades mesoamericanas como El Tajín. Los edificios religiosos y palaciegos se recubrían de exuberantes, barrocas y reiterativas decoraciones –con volutas simples y escalonadas, mascarones con efigies del dios de la lluvia de larga nariz emergente en forma de trompa y con sinuosas serpientes emplumadas– que tapizan, a modo de mosaico, sus muros.

Construcciones como los llamados palacio del gobernador y el cuadrángulo de las monjas de la ciudad de Uxmal, el Codz Pop de Cabah o la puerta monumental de Labná, entre otras muchas, constituyen un bello exponente de este peculiar estilo artístico.

Invasiones y nuevos estados del Período Postclásico

Es ésta una época de agitaciones y retrocesos culturales debidos a la sucesiva entrada y acomodación de varias oleadas de salvajes chichimecas, pueblos bárbaros que vivían al norte de Mesoamérica, los últimos de los cuales serían los aztecas. Como consecuencia de esto, otros pueblos fueron migrando hacia el sur, llegando hasta la actual Costa Rica, lo que aumentó la tendencia militarista de la sociedad. La más destacada innovación del período, que va desde el 900 a la conquista española a principios del siglo XVI, fue la introducción de la metalurgia, sobre el 900, proveniente de Sudamérica vía el Occidente de México.

Entre el 900 y el 1200 los mayas acabaron de desplazarse de manera definitiva desde las selvas del Peten hasta Yucatán, donde las mencionadas ciudades puuc continuaron su hegemonía hasta el 1000. Hacia el 900, los itzá, un pequeño grupo de gentes del sur de la costa del golfo de México con fuerte influencia tolteca, cultura centromexi-

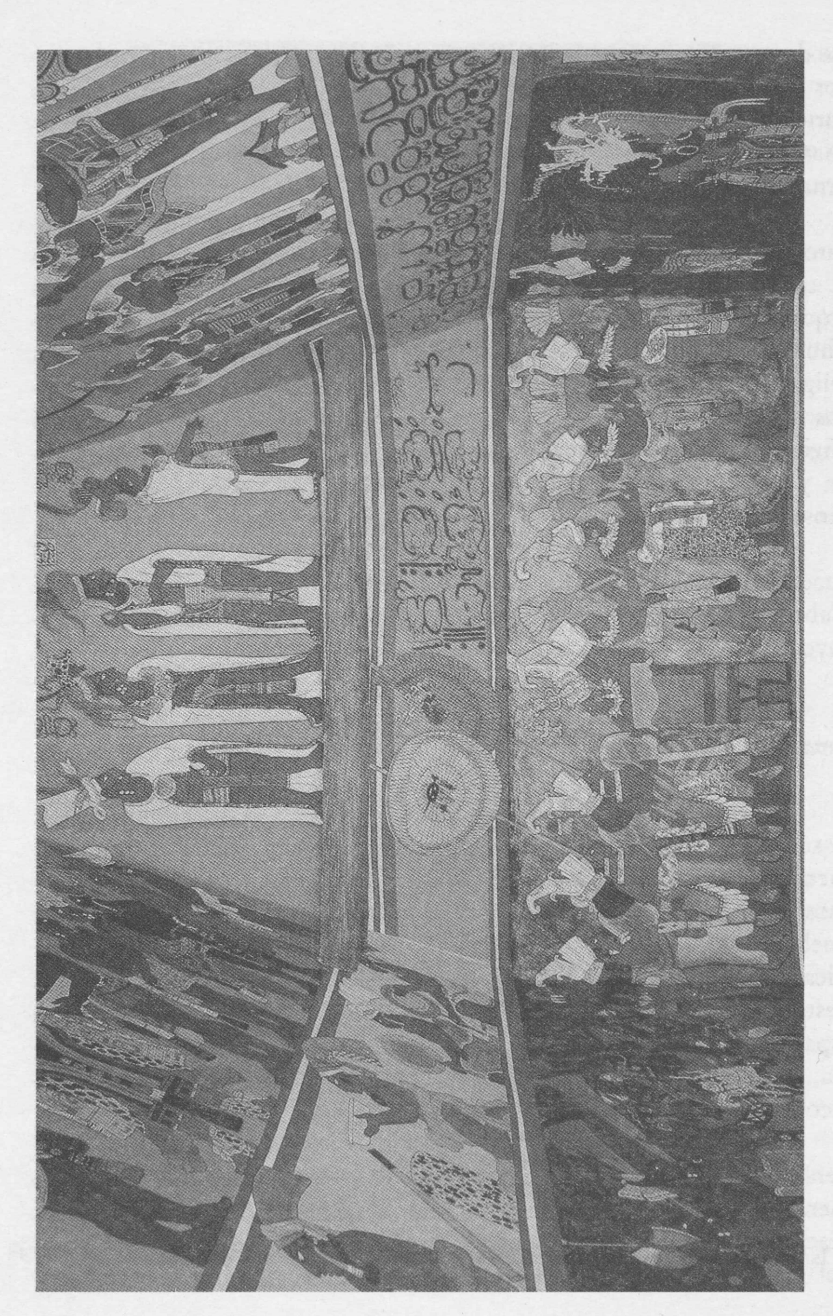


Figura 11. Pintura mural de Bonampak (reconstrucción). Cultura maya. Chiapas, México.

cana heredera de Teotihuacán, entraron al norte de la península. Se asentaron en la ya existente ciudad de Chichén-Itzá desde donde fueron dominando a las restantes poblaciones, puuc, hasta que su propio centro se convirtió en la capital de un estado maya. Chichén-Itzá estuvo mucho más inmersa en la cultura centromexicana que Teotihuacán había acuñado, dado que los contactos de los mayas con los toltecas del México Central en esta etapa fueron intensos y muy evidentes. De hecho, hay opiniones que mantienen que fueron los mayas con capitalidad en Chichén-Itzá los que detentaron la hegemonía cultural y política en la Mesoamérica del Postclásico antiguo. En realidad, se habían apropiado de las rutas comerciales que unían a los mayas y pueblos del sur con las gentes de la costa del golfo y la altiplanicie central al explotar una nueva vía, la marítima.

Las construcciones de este momento, que presentan notables paralelismos con las toltecas, se caracterizan por el empleo de grandes columnatas serpentiformes alusivas al dios Kukulkán, versión maya de Quetzalcoátl o serpiente emplumada. Éstas determinan una nueva concepción del espacio interior y sobre ellas se asientan cubiertas planas que sustituyen a las mencionadas bóvedas mayas. Entre los edificios más representativos cabe citar el templo de los Guerreros y la pirámide de Kukulkán, también conocida como El Castillo. La escultura, íntimamente ligada a la arquitectura, complementa la majestuosidad de las nuevas construcciones cubiertas de relieves alusivos a escenas rituales o guerreras, donde se combina la rigidez habitual de las formas toltecas con el virtuosismo y el dinamismo del arte maya. Son características de este momento las esculturas exentas de portaestandartes y *chac-mooles,* propias de la tradición artística tolteca.

Hacia el 1250 la dinastía itzá fue vencida, quedando la hegemonía de los mayas del Yucatán en manos de la familia de los Cocom de la ciudad de Mayapán que, en 1441, fue conquistada por un grupo de origen centromexicano. Con Mayapán desapareció el estado maya con un poder político centralizado para dejar paso a numerosas ciudades estado y pequeños reinos que se disputaban la hegemonía de la zona en constantes luchas. En 1550 los españoles encontraron y conquistaron no un estado o unos reinos florecientes sino los restos decadentes de una gran cultura.

Ya vimos cómo con la caída de Teotihuacán, sobre el 650, sus habitantes se habían dispersado y cómo unas primeras oleadas de pue-

blos salvajes del norte habían comenzado a entrar aprovechando la debilidad de Teotihuacán. Un grupo de teotihuacanos, junto con bárbaros chichimecas y otros pueblos, se instalaron a pocos kilómetros fundando la ciudad de Tula que, como otras, intentó ser la sucesora de Teotihuacán. Entre el 900 y el 1200 los toltecas de Tula consiguieron controlar la altiplanicie centromexicana circundante y establecer contactos comerciales con varios pueblos de la baja Centroamérica y con los mayas del Yucatán, de los que al parecer tuvieron gran dependencia. No tuvo, en cambio, relación con los pueblos y ciudades más cercanos, con los que competía.

Tula destaca por la introducción de una serie de innovaciones artísticas. Así, los templos poseen dos habitaciones, la exterior mayor que la interior, con cubiertas planas soportadas sobre vigas que se apoyan en pilares o en columnas en ocasiones antropomorfas, como las del templo de Tlahuizcalpantecuhtli (figura 12). La aparición de motivos escultóricos tales como huesos cruzados y otros elementos cruentos nos habla de los cambios ideológicos que sufre esta sociedad guerrera. Son igualmente características las esculturas exentas de atlantes y portaestandartes así como de personajes tumbados de espaldas, que sujetan sobre su abdomen un recipiente para las ofrendas o el sacrificio, denominados *chac-mooles.*

La más importante rival de Tula fue Cholula, que debió de ser una de las ciudades que se suponía a sí misma como continuadora de la cultura teotihuacana. Cholula tenía un próspero comercio y era conocida por sus alfares donde se elaboró durante todo el Postclásico una bella alfarería polícroma conocida como cerámica puebla-mixteca. Su destrucción ejemplarizante y sistemática, ordenada por Cortés en el transcurso de la conquista de México, paralizó su tradición alfarera, pero sólo para trasladarla a la nueva ciudad colonial de Puebla, de la que Cholula es hoy un barrio, destacada desde los tiempos de la colonia hasta los nuestros por sus bellas cerámicas polícromas.

Sobre el 1200, Tula fue conquistada y destruida por nuevas invasiones de chichimecas del norte, con la subsiguiente dispersión de sus habitantes. Pequeñas ciudades sobrevivían entre bandas de nómadas y depredadores chichimecas que, poco a poco, se fueron asentando e integrando en la civilización mesoamericana.

Los aztecas eran uno de estos pueblos. Desde el 1250 llevaron una vida seminómada por la cuenca de México Central, sirviendo a los se-

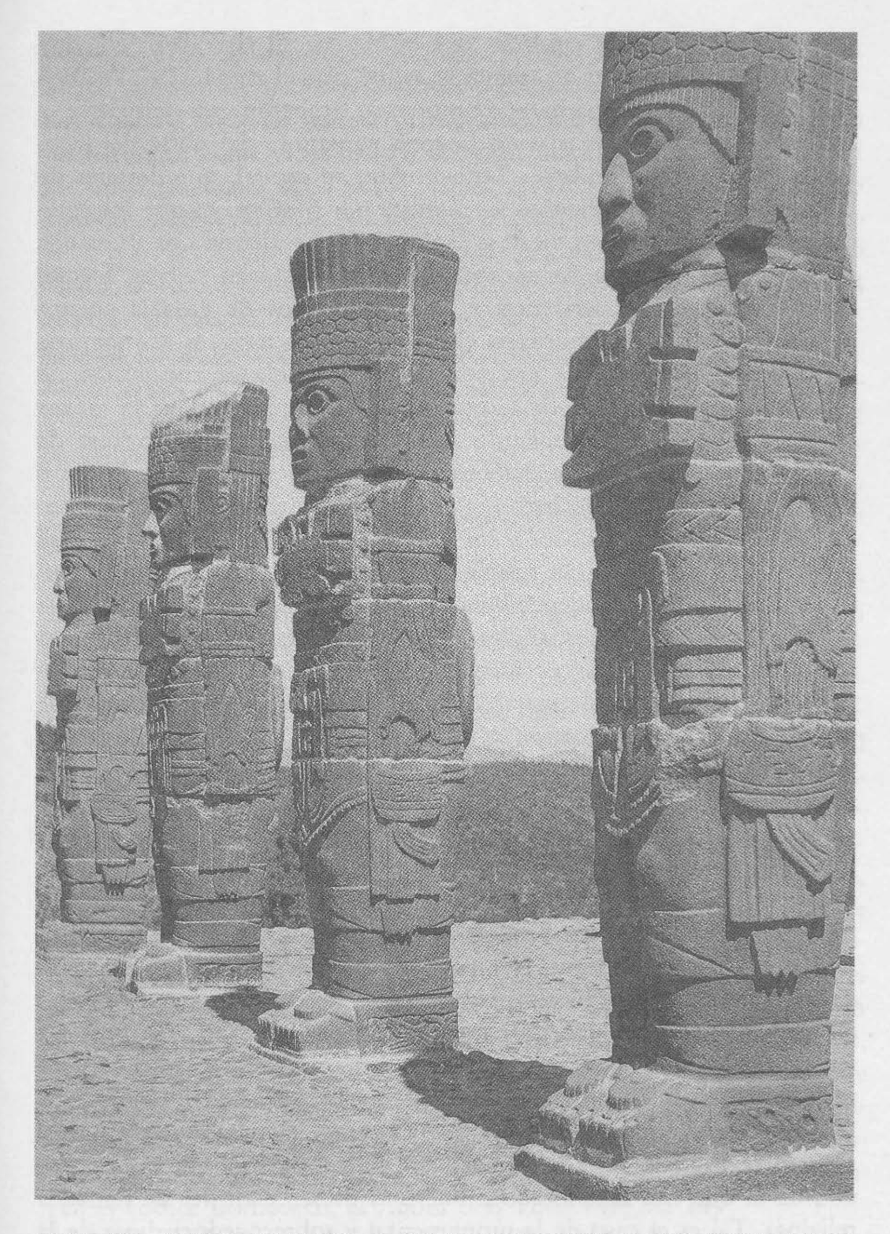


Figura 12. Atlantes del templo de Tlahuizcalpantecuhtli de Tula. Cultura tolteca. Hidalgo, México.

ñores de las diferentes ciudades que bordeaban el lago Texcoco, hoy desecado y sobre el que se asienta la actual ciudad de México. Vecinos poco gratos por sus bárbaras costumbres, acabaron por refugiarse y asentarse en una de las islas en la zona pantanosa del norte del lago. Entre 1345 y 1370 fundaron Tenochtitlán, su capital, que después de la conquista española cambió su nombre por México, ya que los aztecas se autodenominaban mexicas. Sobre 1400, se aliaron con otras dos ciudades para vencer a Azcapotzalco, a la que estaban sujetos; lo que les proporcionó independencia y les hizo dueños de toda la cuenca mexicana. Con esto adquirieron el prestigio y los recursos económicos suficientes para lanzarse a una serie ininterrumpida de conquistas, de manera que, a la llegada de Cortés en 1520, dominaban ya la mayor parte de Mesoamérica, habiendo asimilado rápidamente la cultura de los vencidos. Antes de que hubiesen completado su dominio, llegaron los españoles que aprovecharon el descontento y rebeldía existentes entre los pueblos conquistados y los que estaban en peligro de serlo para vencer a los aztecas en su propia capital. Hubo también algunas ciudades y algún reino independientes de los aztecas como Tlaxcala, la principal aliada de los españoles en la conquista, o el poco conocido reino de los tarascos del occidente mexicano, cuyo pueblo fue el mayor artífice de objetos de metal y único poseedor de un armamento de bronce de secreta fabricación y uso restringido, que se supone fue el que frenó los impulsos anexionadores aztecas.

El imperio azteca se basaba en la guerra de conquista constante y en un estricto control permanente para obtener tributos que les permitieran sobrevivir y adquirir cada vez más objetos de lujo y bienes de consumo. Su capital era un centro de comercio donde se redistribuían las materias primas y los productos ya elaborados y donde tenían su sede muchas manufacturas. No tenía la autonomía de las antiguas ciudades estados, cuya población cultivaba las tierras circundantes produciendo un excedente que les permitiera alimentar a sus artesanos, comerciantes y gobernantes, sino que Tenochtitlán dependía de los variados tipos de tributos que les enviaban los pueblos sojuzgados.

El arte azteca se caracteriza por el contenido simbólico y por el aspecto realista de sus representaciones formales. Su escultura en piedra, de la que nos han legado numerosas obras, suele ser de temática religiosa. Tal es el caso de la monumental y sobrecogedora diosa de la tierra relacionada con la muerte, Coatlicue, cuya cabeza está formada

por dos testas de serpiente afrontadas y cuyo macizo cuerpo está cubierto también de serpientes, manos y corazones de personas sacrificadas (figura 13); de las realistas representaciones de Quetzalcoátl bajo la forma de serpiente emplumada; del gran monolito circular hallado al pie de la escalinata del Templo Mayor en el que se muestra a Coyolxauhqui, la divinidad de la luna, con el cuerpo dislocado tras su muerte; o bien del enorme monolito circular popularmente conocido como Piedra del Sol o Calendario Azteca. Dichas esculturas participan todas ellas de un mismo carácter formal pese a la diversidad de técnicas empleadas en su factura y de conceptos a los que responden las mencionadas obras, hallándose las distintas composiciones subordinadas siempre a un espacio geométrico previamente determinado, dentro del que se esculpen los diversos temas. Este rigor compositivo puede apreciarse también en la escultura menor, de carácter aparentemente profano y realista, en la que se suelen plasmar temas antropomorfos y zoomorfos.

Los aztecas fueron constructores relevantes y si bien sus realizaciones evocan elementos teotihuacanos, se emparentan directamente con los de la ciudad de Tula. En la arquitectura religiosa aparecen caracterizándola dos templetes o adoratorios situados sobre la plataforma superior de una única pirámide cuya base suele rodearse con el *coátepantli,* o muro con forma de serpiente, que cerca el espacio sagrado. El ejemplo más representativo corresponde al Templo Mayor de Tenochtitlán, capital del imperio. Pese a la existencia de una importante arquitectura palatina, los únicos datos que de ella se conocen vienen dados por las crónicas, escritas por testigos presenciales de la conquista, y por dibujos donde se describen e ilustran las viviendas de algunos de sus más destacados gobernantes. Además de las mencionadas manifestaciones artísticas, los aztecas realizaron bellas cerámicas y cultivaron el género pictórico tanto en los muros de sus construcciones como en sus manuscritos. Estos últimos recogen la tradición de los mixtecas, siendo una escritura hecha con glifos y pictografías a la que se concede un alto valor artístico. La temática de sus imágenes y secuencias, cuidadosamente dibujadas y coloreadas, alude a temas religiosos, históricos e, incluso, administrativos. Un ejemplo de los mismos lo constituyen el códice Borbónico, el Aubin o el Tudela (figura 14).



Figura 13. Escultura de la diosa Coatlicue. Cultura azteca, México. Museo Nacional de Antropología, México.

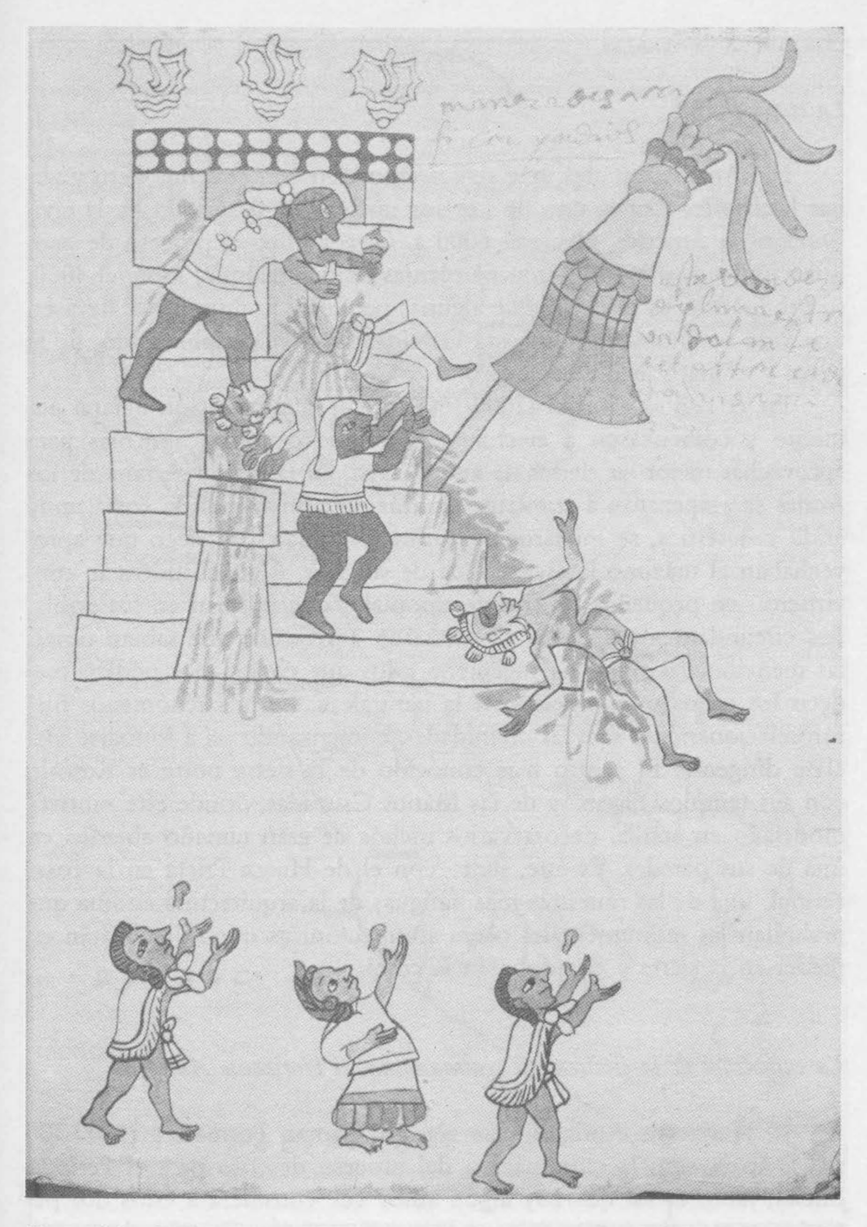


Figura 14. Códice Tudela. Cultura azteca tardía, México. Museo de América de Madrid.

Los Andes centrales

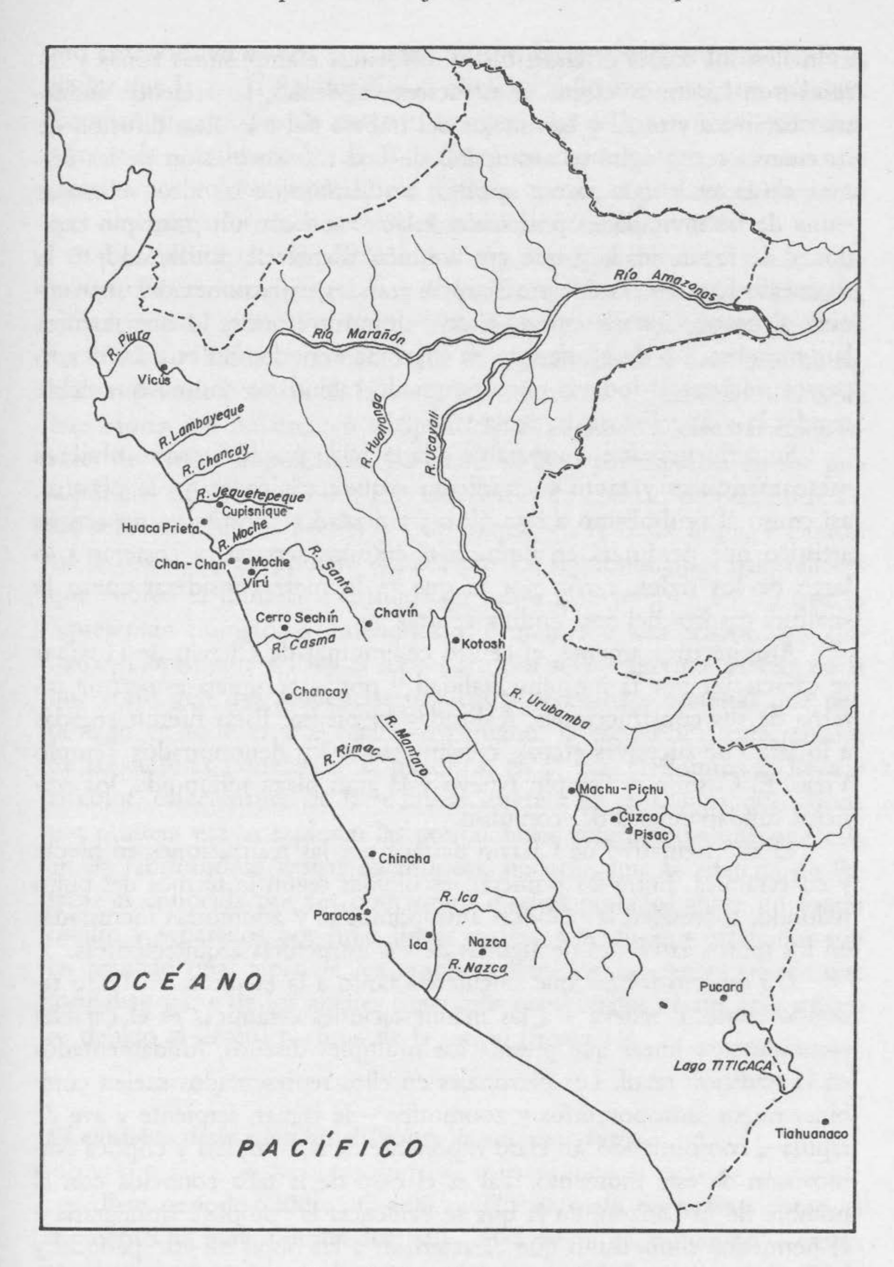
La etapa inicial

Los Andes centrales, que se corresponden con el actual Perú y zonas limítrofes, fueron uno de los dos núcleos de desarrollo de la civilización en América. Hacia el 6000 a. C. comenzó el proceso de neolitización o de domesticación de plantas de manera que, sobre el 4000, su producción ya permitía que algunas pequeñas comunidades llevasen una vida sedentaria. En la costa los aldeanos vivían, sobre todo, de la pesca y el marisqueo (Mapa 2).

En el Período Inicial (2000-1000 a. C.) la producción agraria aumentó y comenzaron a efectuarse una serie de obras agrícolas para aprovechar mejor las tierras de cultivo. Así, en la región serrana de los Andes se empezaron a construir terrazas de cultivo y en la costa, muy árida y desértica, se iniciaron los primeros canales de riego que aprovechaban al máximo la escasa agua de sus ríos. Algunas aldeas se convirtieron en pequeños centros ceremoniales que influían en los poblados circundantes y en ellas comenzaron a vivir los que sabían dirigir las mencionadas obras de ingeniería y los que conocían y podían predecir los ciclos y fenómenos de la naturaleza. Dichos fenómenos fueron relacionándose con las divinidades, comenzando así a formarse una clase dirigente. El centro más conocido de la sierra norte es Kotosh, con sus templos Blanco y de las Manos Cruzadas, donde este motivo, modelado en arcilla, decora varios nichos de gran tamaño abiertos en una de sus paredes. Es éste, junto con el de Huaca Prieta en la costa central, una de las muestras más antiguas de la arquitectura andina que preludian las monumentales obras arquitectónicas que se realizarán en piedra en la sierra y en adobe en la costa.

La expansión de la civilización centroandina: el Horizonte Antiguo

El Horizonte Antiguo, que algunos llaman Formativo (1000-300 a.C.), no es sino la culminación del proceso descrito para el Período Inicial; tanto es así que hay algún autor que considera a estos dos períodos como dos partes de uno solo más amplio. Este Horizonte se caracteriza por la importancia que adquirieron algunos centros cere-



Mapa 2. Los Andes centrales

moniales, los cuales extendieron su influencia a amplísimas zonas y difundieron las innovaciones constructivas, agrícolas, las recientes industrias cerámica y textil y los inicios del trabajo del oro. Esta difusión de las nuevas tecnologías se acompañó de una transformación de las formas artísticas, lo que parece implicar un cambio de las ideas religiosas —una de las divinidades principales relacionada con un principio creador y de fecundidad, y que era también fuente de poder, adoptó la forma de felino—. Todo esto unificó grandes extensiones del área andina al proporcionarles un sustrato cultural uniforme, lo que justifica la denominación de Horizonte en lugar de Período. En este momento parece iniciarse el todavía poco estudiado calendario andino que debía regular la vida religiosa, agrícola y social.

Su influencia fue comparable a la ejercida por los centros olmecas mesoamericanos y tanto su tradición arquitectónica como la plástica, así como el simbolismo a esta última vinculado, consolidan un acervo artístico que perdurará en numerosas culturas serranas y costeras a lo largo de los siglos, razón por la que se la suele considerar como la «cultura madre» del área andina central.

Arquitectónicamente, el centro ceremonial de Chavín de Huántar se caracteriza por la monumentalidad y por la compleja estructura interna de sus construcciones, realizadas en piedra. Éstas fueron erigidas a lo largo de sucesivas etapas, constituyendo los denominados Templo Viejo, El Castillo o Templo Nuevo y la gran plaza rehundida, los edificios fundamentales del conjunto.

El arte figurativo de Chavín destaca por las realizaciones en piedra y en cerámica. Entre las primeras, esculpidas según la técnica del bulto redondo, sobresalen las cabezas antropomorfas y zoomorfas incrustadas en los muros exteriores de algunas de sus estructuras arquitectónicas.

Un aspecto formal que singulariza tanto a la escultura en bulto redondo como al relieve y a las manifestaciones cerámicas es el carácter esencialmente lineal que preside los múltiples diseños, fundamentados en la tradición textil. Los personajes en ellos representados suelen combinar rasgos antropomorfos y zoomorfos —de jaguar, serpiente y ave de rapiña—, conformando un claro exponente de la compleja y críptica cosmovisión de este momento. Tal es el caso de la talla conocida con el nombre de El Lanzón, en la que se evidencia la compleja iconografía y el hermético simbolismo que caracterizan a las obras de este período y que, con variantes, perdurarán en etapas posteriores. El convencionalis-

mo compositivo es una constante que se advierte en las distintas obras, de las que la estela Raimondi y el obelisco Tello son una clara muestra. En ellas, el principio de simetría, la repetición de los motivos ornamentales y la simplificación de la realidad en módulos geométricos compuestos por volutas y por líneas rectas y curvas, constituye el elemento que amalgama los diferentes diseños escultóricos (figura 15).

La cultura chavín destaca por sus construcciones de piedra que inauguran una arquitectura casi megalítica que se conservó en la sierra, caracterizando a las culturas que dominaron en los posteriores Horizontes Medio y Tardío, momentos de expansión cultural con hegemonía, aparentemente política, de la sierra sobre la costa. La unidad cultural de este Horizonte no excluyó la aparición de algunas manifestaciones locales de menor importancia, las cuales si bien participaban de sus presupuestos culturales no por ello carecieron de entidad propia. Entre éstas sobresalen Cerro Sechín y Cupisnique, en la costa norte, y Paracas en la costa sur. La primera destaca por los impresionantes bajorrelieves que cubren la muralla construida en torno a su templo, en los que se representan numerosos individuos violentamente sacrificados. Sin embargo, Cupisnique y Paracas sobresalen por su producción alfarera en la que confluyen dos tendencias técnicas y decorativas opuestas que perdurarán en todo el arte cerámico peruano: la escultórica, característica de las culturas norteñas, y la pictórica, en la que predomina la línea y el color, característica de las culturas sureñas. Es en Cupisnique donde por primera vez se exploran las posibilidades volumétricas que ofrece la arcilla fabricándose vasijas escultóricas, mientras que la alfarería de Paracas es conocida por sus polícromos diseños pintados sobre un fondo oscuro y separados por finas líneas incisas. Los diseños cerámicos son en realidad una copia de los empleados en los excelentes tejidos que formaban parte de los ajuares funerarios conservados en un gran número debido al desértico clima de la región (figura 16).

El momento de la eclosión: el Período Intermedio Antiguo

Este período (300 a. C.-600 d. C.) se suele considerar como el momento de mayor esplendor de la civilización centroandina, estando en él ya presentes todos los avances y peculiaridades del antiguo Perú.

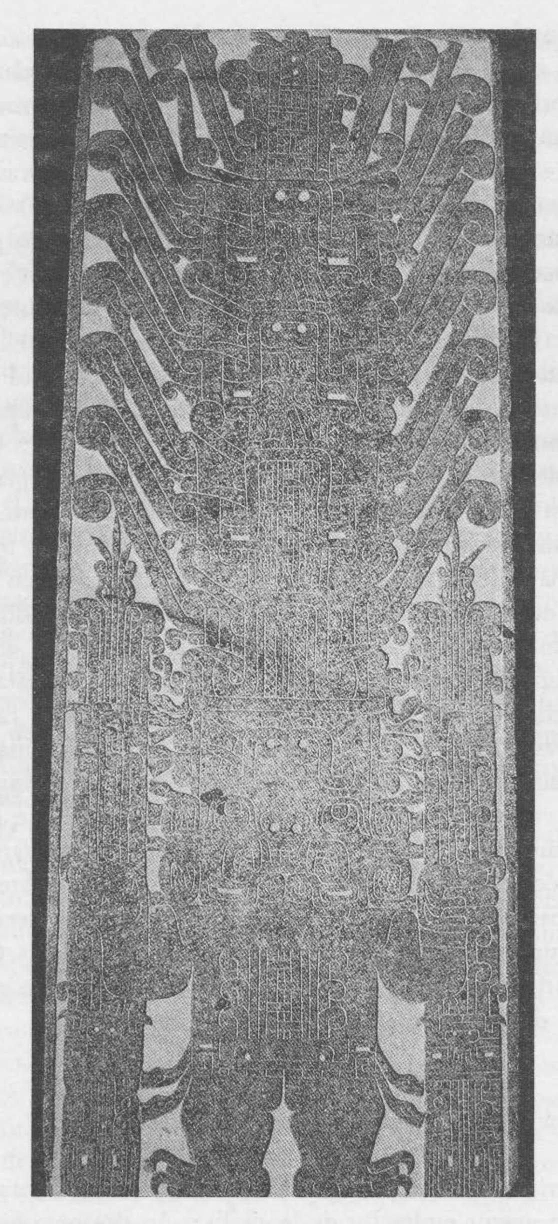


Figura 15. Estela Raimondi. Cultura chavín, Perú. Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Perú

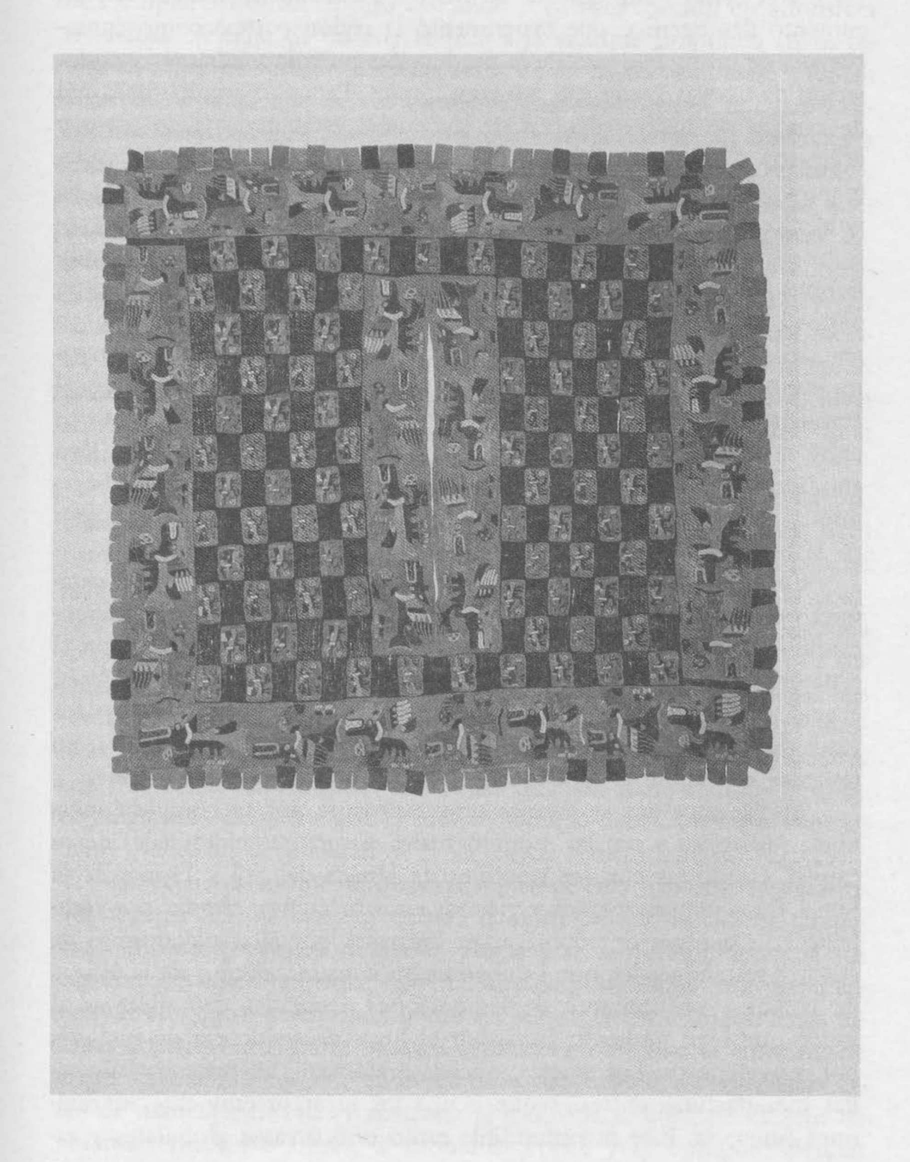


Figura 16. Camisa o *unku*. Cultura paracas, Perú. Göteborgs Etnografiska Museum, Goteburgo.

La eclosión y riqueza que se observa en el mismo se debe al gran aumento demográfico que experimentó la región costera como consecuencia de un incremento de la producción agrícola mediante la explotación de nuevas tierras que no eran fértiles. Para ello ampliaron la red de canales de riego —algunos de los cuales están todavía en uso— y utilizaron diversos fertilizantes como el guano, formado por los excrementos de aves marinas. Para conseguir nuevas tierras al excedente de población, colonizaron la parte alta de los valles costeros. Este expansionismo dio lugar, sobre todo entre los mochicas, a un agresivo militarismo y a la planificación de las nuevas aldeas de colonos con fuertes para su defensa. Poco a poco la población se fue concentrando en grandes pueblos con capacidad ofensiva y defensiva, situados en lugares estratégicos, y en ciudades unidas por una red de carreteras que, al ampliarse, atravesaba los valles costeros peruanos que corren paralelos entre sí y perpendiculares al mar separados por zonas de desierto. Esta ampliación de la red viaria está obviamente relacionada con la hegemonía de los señores de un valle sobre los valles vecinos, hasta lograr así la hegemonía.

Característico de las tres primeras culturas es su producción cerámica que, en Vicús, ofrece dos vertientes estilísticas claramente diferenciadas —una, menos refinada y escultórica, vinculada sobre todo con el ecuatoriano estilo de Chorrera y otra, más elaborada, fundamentada en el realista estilo mochica de la costa norte peruana— mientras que los vasos de Virú se distinguen por la decoración pictórica negativa —o en reserva— que cubre la superficie de sus escultóricas representaciones.

El arte mochica se conoce universalmente por su compleja ingeniería hidráulica y por las monumentales estructuras piramidales de su capital, conocidas con los nombres de Huaca del Sol y Huaca de la Luna. Estas impresionantes y macizas construcciones, alzadas por completo con bloques de adobe, están formadas por altas plataformas de cuerpos retranqueados que exhiben en su cima, en el caso de la Huaca de la Luna, un conjunto de habitaciones decoradas con pinturas al fresco que bien pudieron constituir el lugar de residencia de sus jefes político-religiosos. Los artistas moches destacaron, además, por sus bellas manufacturas entre las que ocupa un lugar preeminente su cerámica funeraria. Este inconfundible estilo ofrece vasos globulares y escultóricos fabricados a molde, mayoritariamente con asa estribo, decorados con bicromía roja y crema, existiendo un reducido número

de ejemplares de color negro obtenido mediante cocción en atmósfera reductora. Se trata de un arte realista a la vez que simbólico cuyos temas decorativos reflejan diversos seres de su medio ambiente y de su sociedad al igual que de sus creencias religiosas. Así, es frecuente encontrar vasos escultóricos que ofrecen diversas especies de animales y vegetales junto a individuos moches —de rostros sumamente realistas y expresivos— al tiempo que complejas escenas pictóricas donde se diseñan tanto escenas mitológicas como algunas actividades de la vida cotidiana de este pueblo (figura 17). Los artesanos moches son conocidos, además, por sus trabajos escultóricos en madera (figura 18) y por su magistral orfebrería, algunas de cuyas realizaciones combinan metales nobles con piedras preciosas, hueso y valiosas conchas, formando hermosos mosaicos. En todos estos trabajos se evidencia tanto el nivel artístico por ellos alcanzado como el complejo ritual y el fastuoso ajuar funerario a él adjunto con que se enterraban las clases nobles.

En la costa sur, tras la cultura paracas dominó la nazca. La primera se caracteriza por sus bellísimos tejidos, procedentes de sus ricos enterramientos, donde el dominio y la variedad de técnicas empleadas para su fabricación se combinan con el armónico colorido y la complejidad compositiva de los temas en ellos representados. La segunda sobresale, igualmente, por sus trabajos textiles y, sobre todo, por sus cerámicas de brillante policromía y complejos diseños pictóricos. Sus formas, contrariamente a lo que sucede en Moche, son poco escultóricas, predominando los cuencos, los vasos cilíndricos y los globulares con dos picos y asa puente. Los temas que son naturalistas y simbólico-religiosos —entre los que el motivo felínico ocupa un lugar preeminente— decoran la totalidad de la superficie a ornamentar (figura 19).

En la sierra andina surperuana, junto al lago Titicaca, se desarrolló, a partir de una anterior cultura llamada pucará, la cultura tiahuanaco. Su arte prevalece ante todo por la gran perfección con que sus especialistas tallan la piedra, material que emplean tanto en la arquitectura de su centro ceremonial como en las obras escultóricas. Estas últimas constituyen grandes bloques regulares en los que se cincelan, de forma superficial, sus diferentes motivos decorativos, interpretados éstos de manera estilizada y abstracta al estilo de la lítica de Chavín de Huántar. Entre sus obras, el monolito Ponce y el monolito Bennet constituyen, junto con los relieves de la Puerta del Sol algunos de los ejemplos más significativos (figura 20). Las cerámicas, de excelente fac-

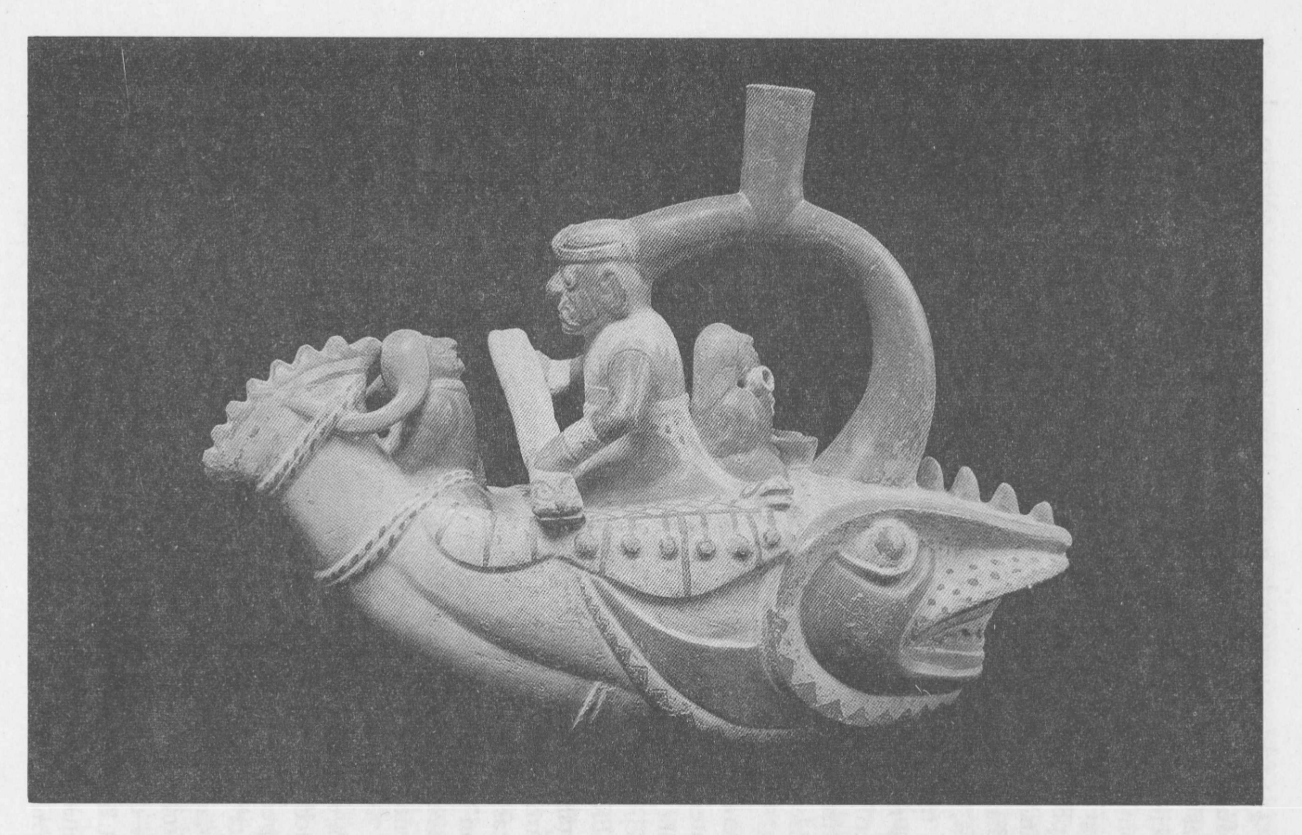


Figura 17. Vasija escultórica. Cultura moche, Perú. Museo del Banco Central de Reserva, Lima.

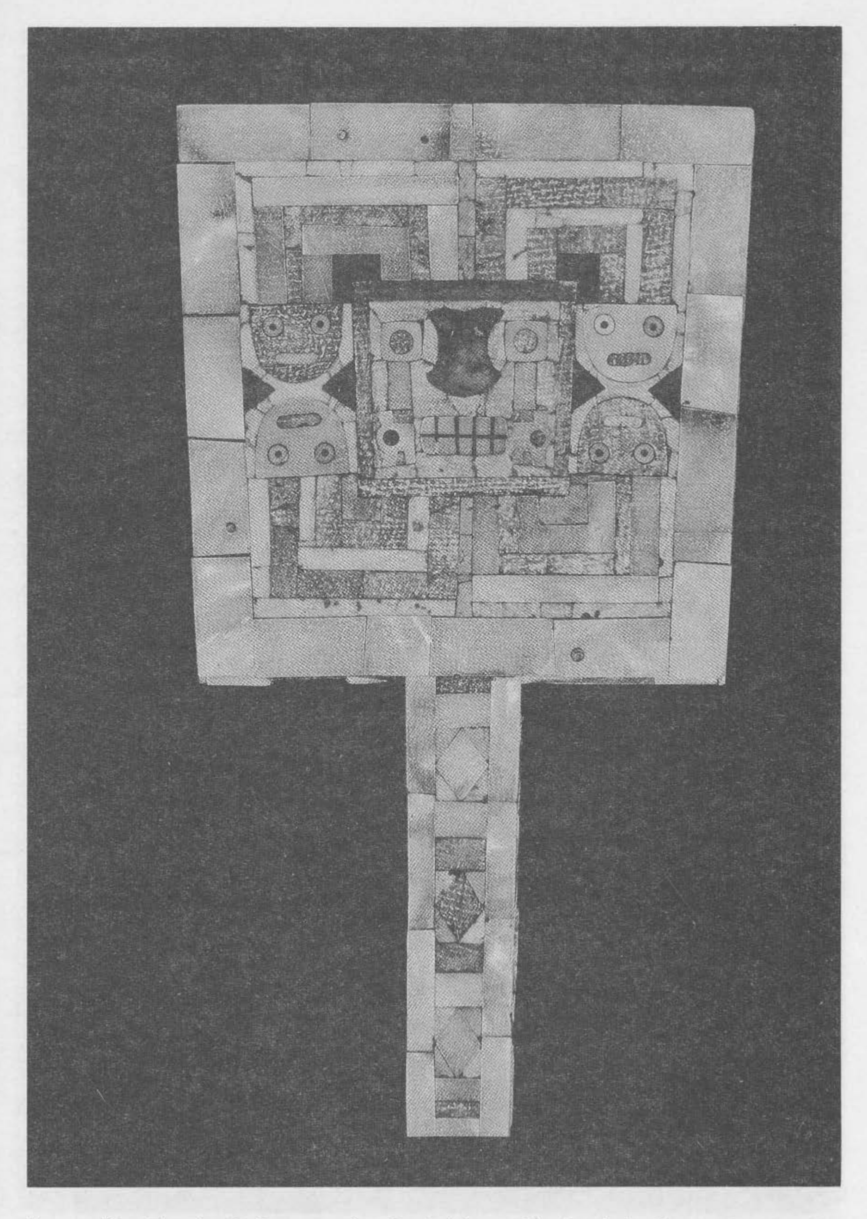


Figura 18. Espejo. Cultura moche, Perú. Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima.

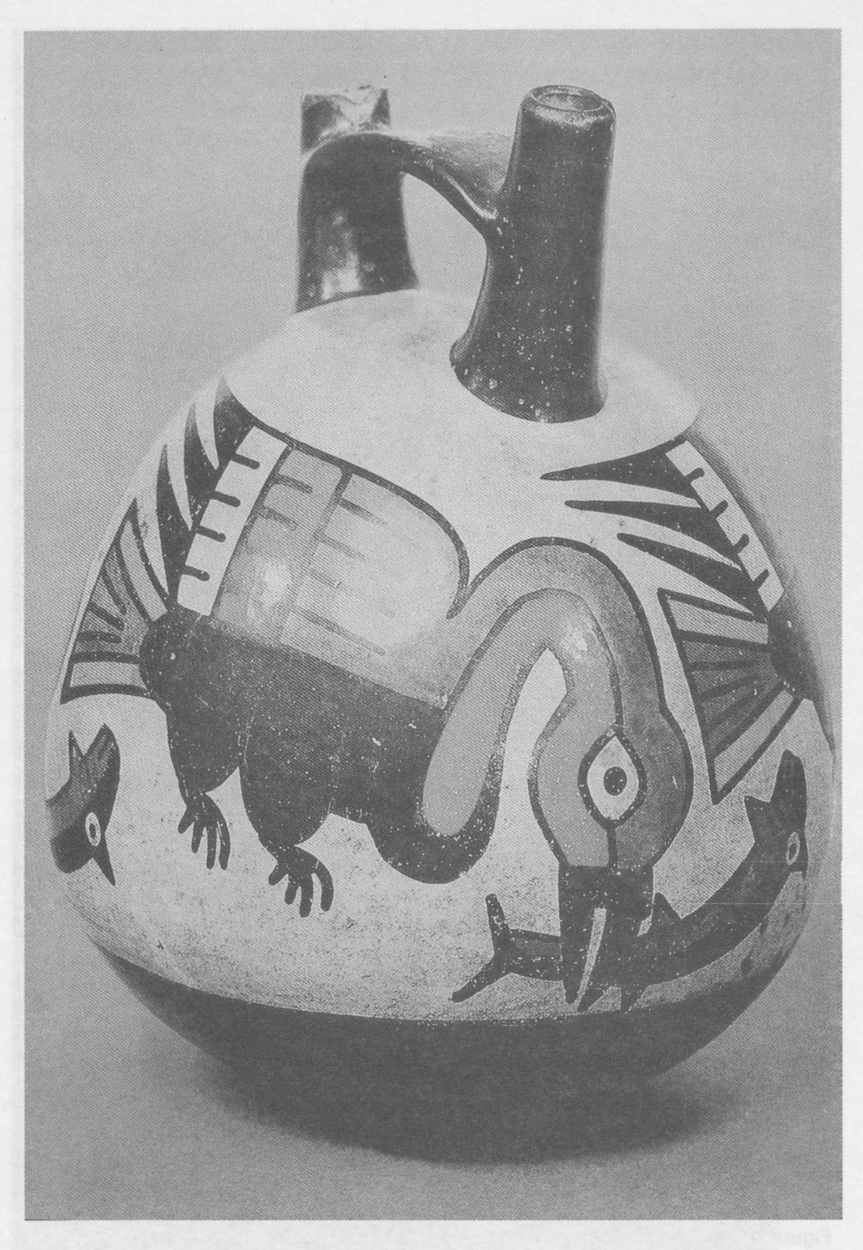


Figura 19. Vasija. Cultura nazca, Perú. Museo de América de Madrid.



Figura 20. Puerta del Sol. Cultura tiahuanaco. Tiahuanaco, Bolivia.

tura y rico colorido, ofrecen variadas formas, donde sus diseños pictóricos de carácter geométrico y figurativo, alternan con el ocasional modelado de algunas zonas, situando así a los ejemplares de esta cultura entre los más relevantes del área andina.

Una nueva etapa de expansión panperuana: el Horizonte Medio

La ya mencionada cultura tiahuanaco, en la sierra, basaba su economía en la ganadería de auquénidos, llama y vicuña, y en una agricultura cuyas técnicas de irrigación artificial y acondicionamiento de tierras difería de las costeras en su adaptación a las condiciones específicas del altiplano y de la sierra andina. En su expansión hacia el norte de la cordillera alcanzó la zona de Ayacucho, en la sierra central, que era una colonia del costero reino nazca, ya que la economía andina se caracterizaba por la necesidad de tener las zonas de costa, sierra y selva para poder así controlar algunas materias primas esenciales, como las apreciadísimas plumas y las hojas de coca originrias de la selvática vertiente oriental de los Andes.

De la fusión de las dos culturas, la serrana tiahuanaco y la costera nazca, surgió la ciudad de Huari. Como la ganadería y la agricultura pronto fueron insuficientes para mantener a la población, en vez de introducir las innovaciones técnicas necesarias para aumentar la producción optaron por una expansión militar que les permitió obtener y controlar por la fuerza los necesarios productos de las tres mencionadas zonas. Es pues éste un momento de desintegración, inseguridad y cambios para la región, aunque es probable que algunas zonas, como sucede con la costa norperuana donde se asentaba el reino mochica, no sufrieran la dominación directa de Huari sino sólo su influencia. La expansión política del imperio huari fue acompañada por la difusión de su iconografía, lo que indica una propagación de sus creencias e ideas. Es por esto que a este período se le denomina Horizonte, y, como ocurre con el anterior caso de Chavín, el foco de influencia parte una vez más de la sierra, estimándose las fechas de este Horizonte Medio entre el 600 y el 1000 d. C.

El arte huari es una síntesis del de Tiahuanaco y del nazca, y los conceptos filosóficos subyacentes no son muy diferentes de los de reinos anteriores. Cabe destacar el gran avance que experimenta en este

momento el urbanismo y, por lo que respecta a las artes, la tendencia general al geometrismo y a la abstracción de sus diseños textiles, de brillante y armónico colorido. De igual forma se observa un gran desarrollo de las diversas artesanías entre las que sobresale la cerámica polícroma, en cuyos diseños decorativos suele aparecer un personaje o divinidad, representado frontalmente con los brazos abiertos y sosteniendo bastones, asociado con el personaje central de la Puerta del Sol de la ya mencionada ciudad Tiahuanaco (figura 21). La metalurgia —que en el período anterior había adquirido un notable desarrollo trabajándose la plata, el oro, el cobre, y aleaciones también nuevas como la tumbaga, mezcla de oro y cobre—, experimentó un importante avance cualitativo al descubrirse la aleación del cobre y el estaño, es decir, el bronce. Por ello, la producción de adornos para las élites gobernantes y para el culto se amplió con la fabricación de instrumentos de trabajo y de guerra en dicho metal. Esta nueva aleación se fue perfeccionando poco a poco hasta conseguir un tipo de bronce más duro y resistente, por lo que su difusión y auge se produjo en el posterior Horizonte Inca. La orfebrería que, tanto en ésta como en otras épocas, incluía vajilla ceremonial, joyería y otros adornos personales así como la escultura menor, se caracterizó por la inclusión del color al pintarse, en ocasiones, parte de la superficie metálica o al mezclarse en una misma pieza varios metales y aleaciones diferentes o al incrustar algunas piedras semipreciosas.

La madurez de los reinos regionales: el Período Intermedio Tardío

Este período, 1000-1450 d. C., se caracteriza por una diversificación de los reinos y señoríos regionales que resurgieron a la caída del imperio huari. Esta vez el centro de gravedad lo tuvo la costa y, sobre todo, la costa norte con la cultura chimú. Hacia el 1200 en el valle de Moche, centro de la anterior cultura de este nombre, la ciudad de Chan-Chan había adquirido gran fuerza bajo una dinastía propia que controlaba ya a los señoríos de los valles vecinos en un proceso de expansión similar al de sus antepasados mochicas, aunque llevó los límites de su reino más lejos que los anteriores: desde la actual frontera norte peruana hasta la costa central, junto a la actual Lima, adentrándose además profundamente por el interior de la sierra.

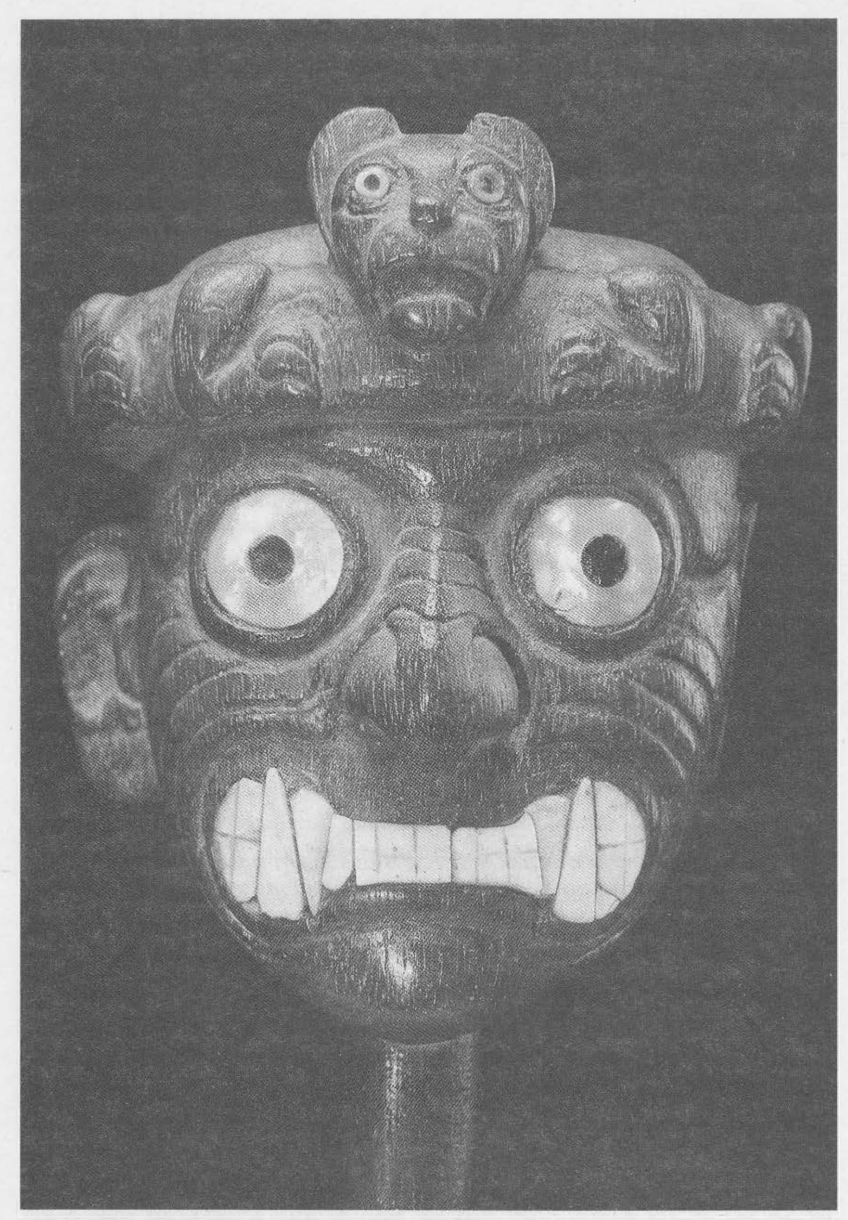


Figura 21. Espejo. Cultura huari, Perú. Dumbarton Oaks Collection, Washington.

El reino chimú alcanzó el máximo dominio de la ingeniería hidráulica y agrícola, lo que les permitió aprovechar al máximo las áridas tierras costeras ampliando las redes de canales de irrigación que atravesaban los desiertos intervalles, comunicando y unificando así la producción agrícola. Esta planificación viaria y agrícola es el reflejo de la centralización política del nuevo reino que estableció, para el mejor control de la región, un complejo de fortificaciones situadas en lugares estratégicos y dependientes de Chan-Chan, capital del reino chimú.

Chan-Chan, la ciudad de adobe más extensa y mejor planificada del área andina, parece haber ocupado una extensión aproximada de unos 20 km^2, calculándose que pudo haber albergado en su momento de apogeo unos 50.000 habitantes. Su área metropolitana posee tres tipos de estructuras arquitectónicas –monumentales, intermedias y populares– todas ellas realizadas con adobes unidos con mortero de barro. La arquitectura monumental está formada por diez grandes complejos palatinos, de trazado regular y muros recubiertos con bellos relieves de temática preferentemente zoomorfa, que reciben el nombre de ciudadelas y constituyeron el lugar de residencia de la clase gobernante (figura 22). La arquitectura intermedia, mejor planificada que la de los suburbios donde se ubicaban las viviendas populares, parece haber albergado a los miembros de la baja nobleza. Además de las mencionadas construcciones existen, dentro de esta planificada ciudad, una serie de montículos de forma piramidal y función religiosa denominados *huacas* o adoratorios. El trazado urbanístico de Chan-Chan se completa con una amplia red de carreteras que comunicaba la capital con las mencionadas ciudades de los demás valles costeros y con los enclaves serranos donde residían los gobernantes locales dirigidos por la élite de la urbe.

Además de por su imponente arquitectura, el arte de los chimús se distingue por su producción metalúrgica y cerámica, donde el empleo sistemático del molde reduce la brillantez de la factura individualizada de las obras aumentando notablemente su cantidad. Su característica cerámica funeraria de color negro, debido a estar cocida en atmósfera reductora, y de formas principalmente escultóricas hereda la tradición alfarera mochica, proporcionando numerosos datos sobre la vida y el entorno de la sociedad chimú. Entre los objetos más representativos realizados por sus orfebres cabe mencionar los largos vasos de plata en cuyas paredes se representan rostros humanos, así como los

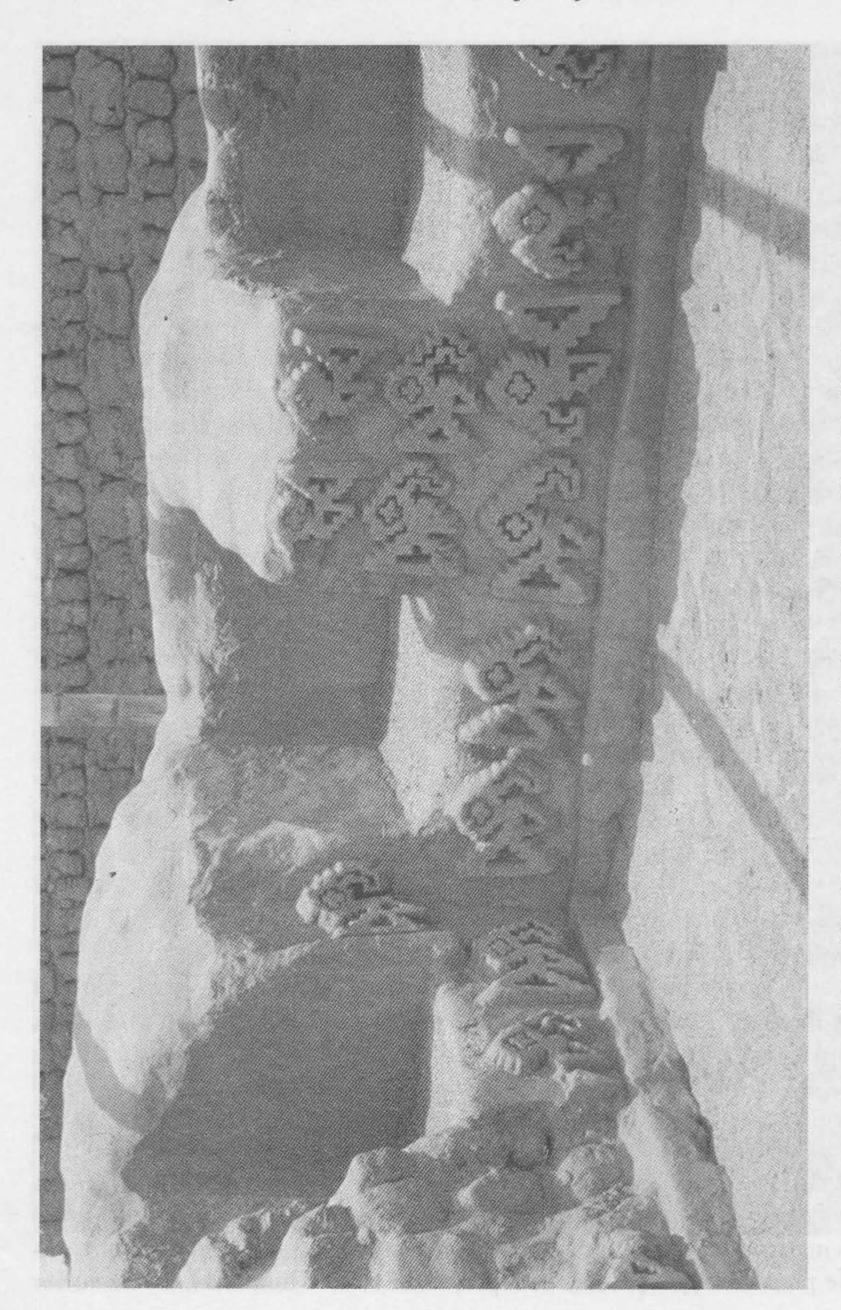


Figura 22. Muros de la ciudadela tshudi de Chan-Chan. Trujillo, Perú.

pectorales, orejeras y otros bellos ornamentos destinados al atuendo de las más altas jerarquías. Igualmente merecen mencionarse sus excelentes trabajos en madera, donde es frecuente hallar incrustaciones de conchas y metales nobles que resaltan y engalanan sus formas (figura 23).

El reino de Chimor estaba en pleno apogeo cuando un pequeño pueblo serrano que estaba en proceso de expansión armada, los incas, lo conquistó sobre 1465. Sus habitantes quedaron políticamente, aunque no culturalmente, absorbidos por los incas, ejerciendo una notable influencia en sus conquistadores que se llevaron a su capital, Cuzco, a los afamados ceramistas y orfebres chimús.

En la costa central, junto a Lima, el centro ceremonial de Pachacamac, sede de un famoso oráculo que había adquirido gran auge en el anterior Horizonte, perdió su poder político pero mantuvo su anterior prestigio, que continuó incluso bajo el siguiente período de dominio incaico. Otros pequeños reinos persistieron en la costa central controlados por los chimús, como el de Chancay, que sobresale por su particular cerámica de formas simplificadas y tonos ocres y por la finura y calidad de sus tejidos decorados con delicados temas geométricos y figurativos (figura 24). En la costa sur el reino de Ica y el de Chincha, tras el declive del anterior, heredaron la tradición artística nazca.

Los incas: un Horizonte Tardío

Este período se identifica con el dominio incaico desde aproximadamente 1438 hasta la conquista española en 1532. Los incas eran un pequeño pueblo que vivía no lejos de Cuzco y que, después de múltiples luchas con sus vecinos y alianzas con otros señoríos también próximos, consiguieron vencer a sus principales enemigos, los chancas, sobre 1438. Es a partir de este momento cuando formaron un estado con sede en Cuzco bajo el gobierno de Pachacuti, quien extendió sus dominios por todos los Andes centrales. Su sucesor, Tupac Yupanqui, tomó Quito, anexionándose la zona de sierra del actual Ecuador y el poderoso reino chimú en la costa norperuana, sometiendo, consecuentemente, el resto de la costa central, más o menos controlada por los chimús. Su sucesor, Huayna Cápac, se ocupó de consolidar y organizar

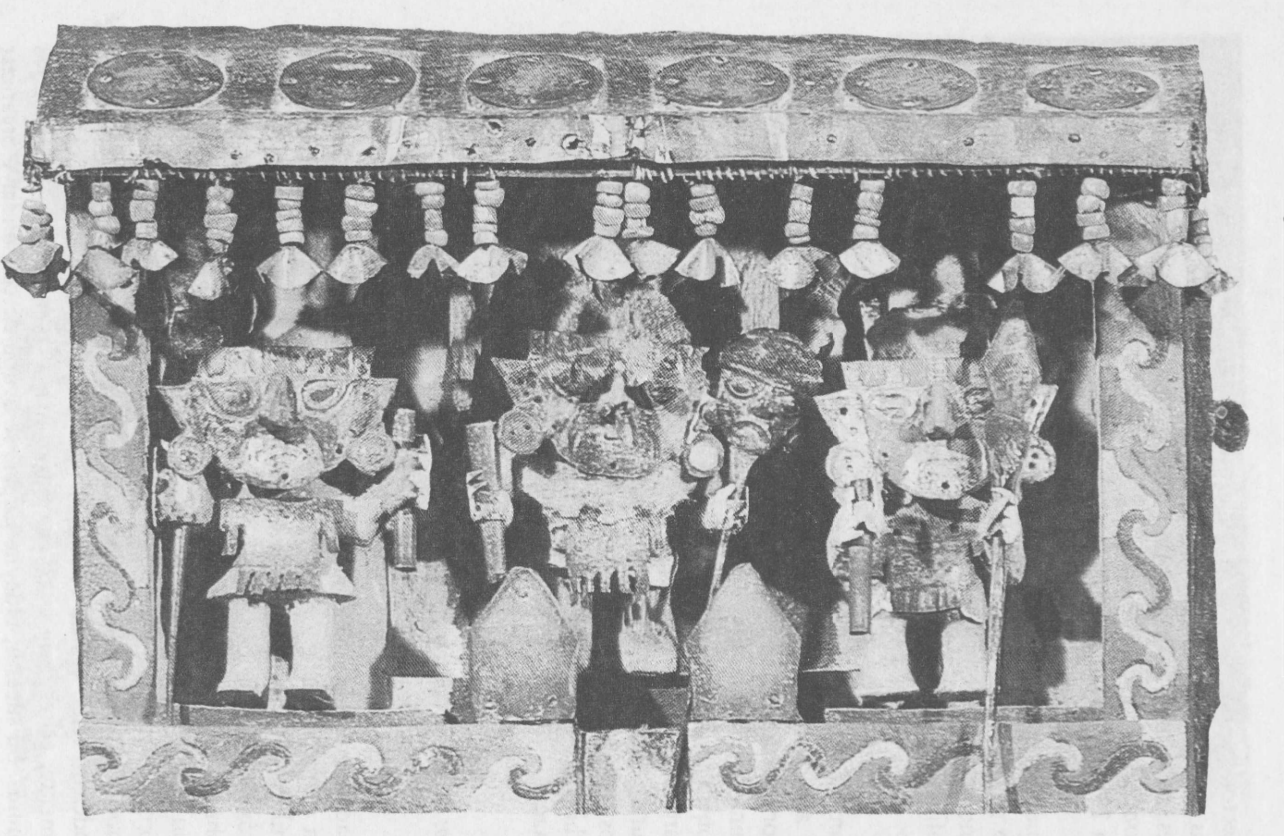


Figura 23. Panel lateral de una litera. Cultura chimú, Perú. Museo del Oro, Lima.

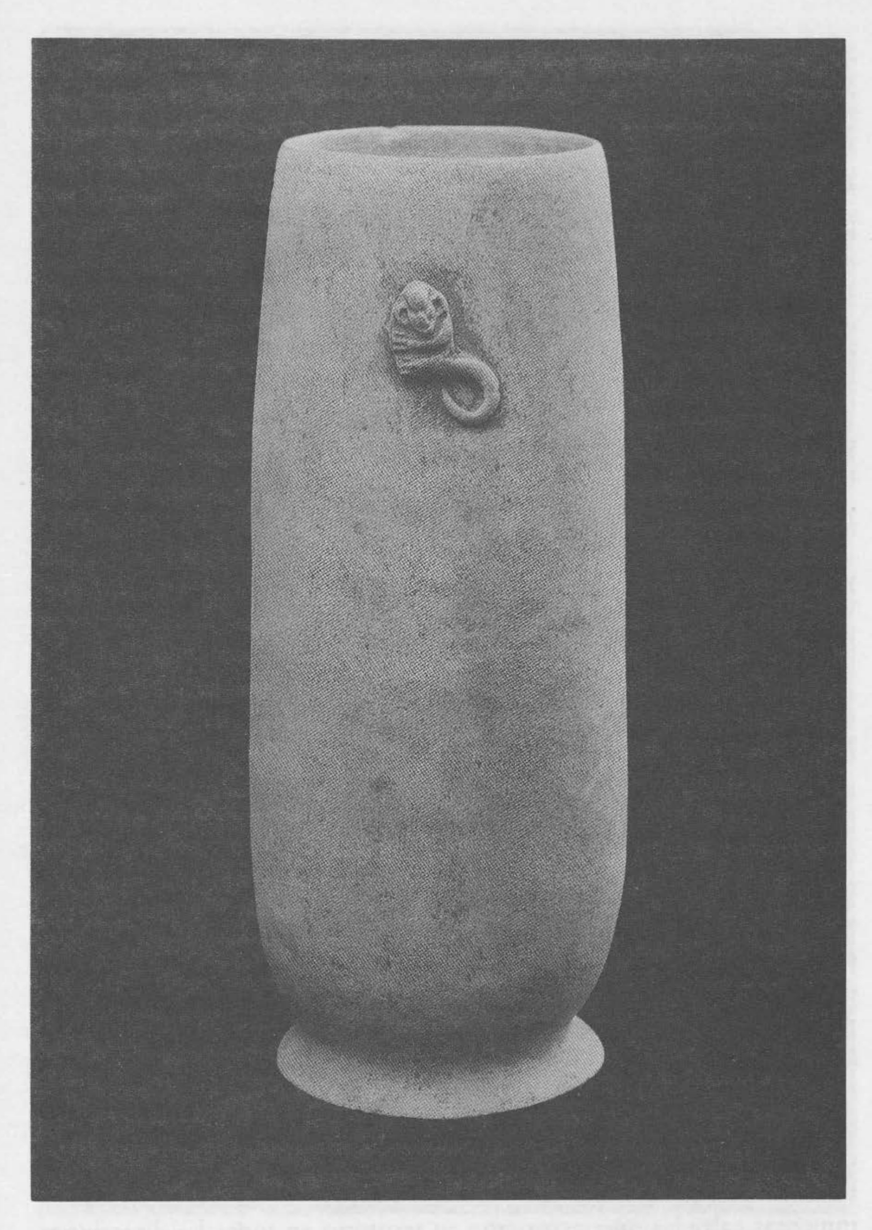


Figura 24. Vasija. Cultura chancay, Perú. Museos reales de Arte e Historia, Bruselas.

el imperio y, a su muerte, su heredero fue combatido por otro hermano que le disputaba la sucesión. En este momento llegaron los conquistadores españoles cuyo jefe, Pizarro, aprovechó la querella dinástica y el descontento de algunos pueblos recién sometidos a los incas para apoderarse del imperio, en 1532, justo en el momento en que Atahualpa acababa de vencer a su hermano Huáscar pero todavía no se había hecho con los resortes del poder. Entonces, el tahuantisuyo, o imperio incaico, se extendía desde el sur de Colombia hasta la mitad norte de Chile.

Los incas apenas aportaron alguna innovación en la civilización centroandina ya que tomaron prestados todos los adelantos y rasgos culturales de los pueblos peruanos sojuzgados, más avanzados que ellos. Impusieron su dominio político-administrativo aceptando los gobernantes locales que se les sometían o colocando en su lugar un noble inca, así como el culto a su antepasado mítico, el Sol —cuya personificación era el propio soberano inca— y la lengua quechua —que no era la que hablaba el pueblo inca originario— como lengua oficial.

En el terreno artístico los incas han pasado a la historia por la grandeza y perfección de sus construcciones en piedra, madurando y refinando la antigua tradición arquitectónica serrana que comienza con Chavín y hereda luego el imperio huari. Los muros de sus edificios fueron construidos con grandes e irregulares bloques de este material, sometiéndolos a una perfecta labor de ajuste y a un extraordinario acabado de la superficie mediante el proceso de abrasión y pulido de los mismos, con lo que logran un aspecto almohadillado que resulta característico. La decoración de dichos muros, más funcional que estética, se circunscribe al empleo de puertas y nichos de forma trapezoidal y, en ocasiones, con doble jamba, logrando a través de su disposición en el muro una perfección y un equilibrio absoluto entre los vanos y la pétrea superficie. Numerosos edificios de carácter civil y religioso, entre los que sobresalen en el Cuzco los palacios de los distintos soberanos incas y el Coricancha, templo mayor dedicado al Sol, se levantaron tanto en la metrópoli como en numerosas ciudades por ellos construidas, tales como Pisac (figura 25), Machu Picchu y Ollantaytambo, entre otras. Completan la labor constructiva del pueblo inca las inmensas calzadas que recorrieron su territorio en todas las direcciones comunicando sus numerosos centros urbanos, junto con los puentes,

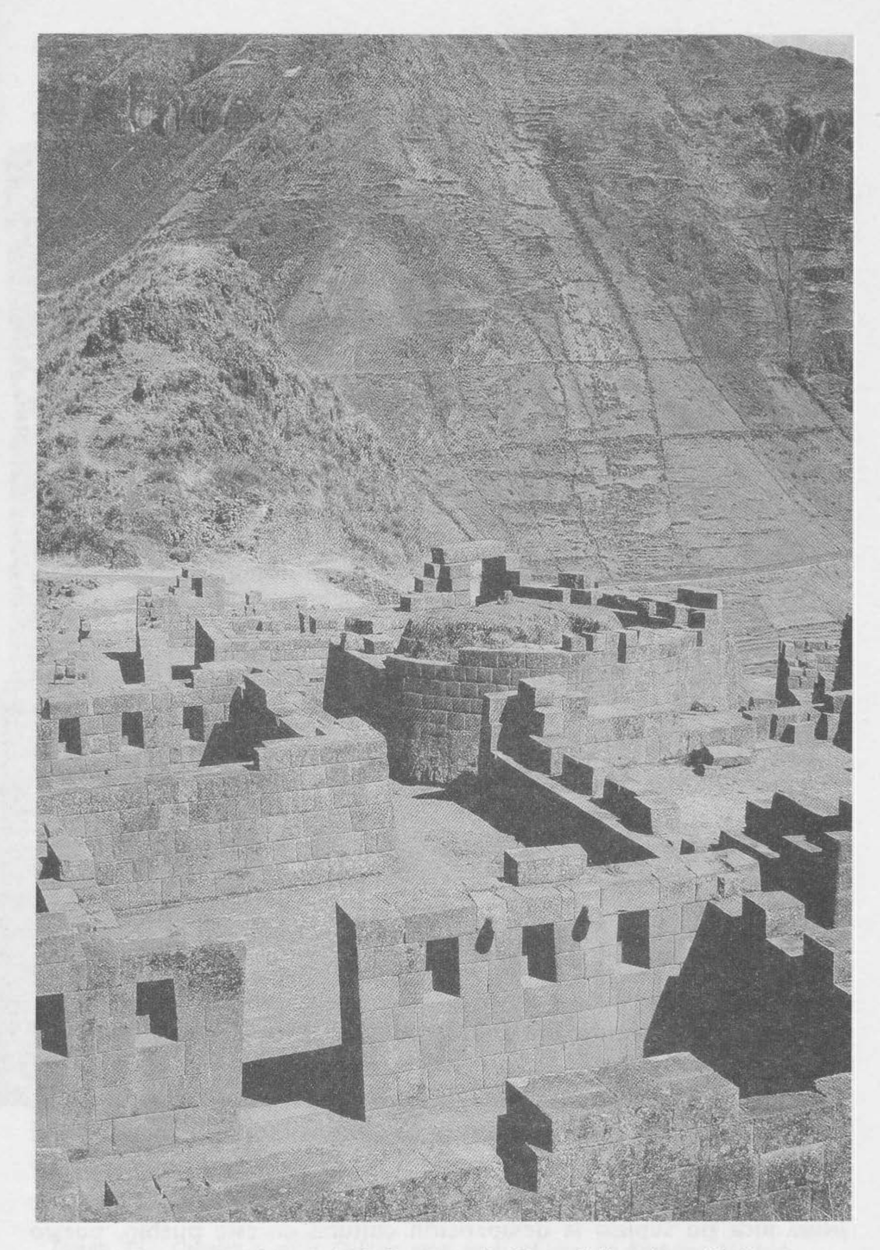


Figura 25. Sector del Intihuatana de Pisac. Cultura inca, Perú.

canales e ingentes terrazas de cultivo, las cuales posibilitaron el mantenimiento y el crecimiento demográfico del imperio.

Las artes figurativas estuvieron menos desarrolladas que las anteriores, si bien se conservan pequeñas figuritas en piedra y en diversos metales, cuya rigidez y frontalismo son dos de los caracteres que dominan en la composición de los temas antropomorfos. Sin embargo, sobresale la importante producción de vasos rituales, tallados en madera y de forma troncocónica o figurativa, denominados keros, y de *pajchas*, recipientes globulares con largo apéndice acanalado usados para libaciones rituales, en cuyas paredes se desarrollan valiosas y colorísticas escenas de carácter histórico o simbólico. De igual manera, merece destacarse su producción cerámica, caracterizada por la buena calidad técnica y por la simplicidad y sobriedad formal de sus polícromos vasos. Éstos se hallan decorados con motivos de carácter preferentemente geométrico y, en ocasiones, figurativos, creándose formas originales como sucede con el aríbalo o el *puccu*, pequeño plato con asa figurativa. En cuanto a la producción textil, de vital importancia dentro del sistema económico del imperio, los tejedores incas supieron transferir a la antigua tradición de la costa sur unos diseños propios donde rige el geometrismo compositivo y la rítmica repetición de los motivos, creándose valiosos ejemplares que, dada la precariedad del material, han llegado en muy escasa proporción hasta nosotros (figura 26).

El arte inca tras la conquista

La tradición artística inca no desaparece con la llegada de los nuevos conquistadores sino que pervive, con variantes, hasta bien avanzada la época colonial. Aunque las excavaciones arqueológicas no han establecido todavía una cronología para este momento se podrían establecer algunas etapas. En la primera, con una duración de unos 40 años —desde el momento en que Pizarro entra por primera vez en Cuzco, en 1533, hasta la década de los setenta de este mismo siglo, momento en el que son derrotados los últimos incas— la sociedad y el arte incaico continúan vivos con todos o casi todos sus símbolos y señas de identidad intactos. Esto es debido a que la caída del poder político inca no supuso la desaparición cultural de este pueblo, puesto que la precariedad de la conquista española no habría permitido aún

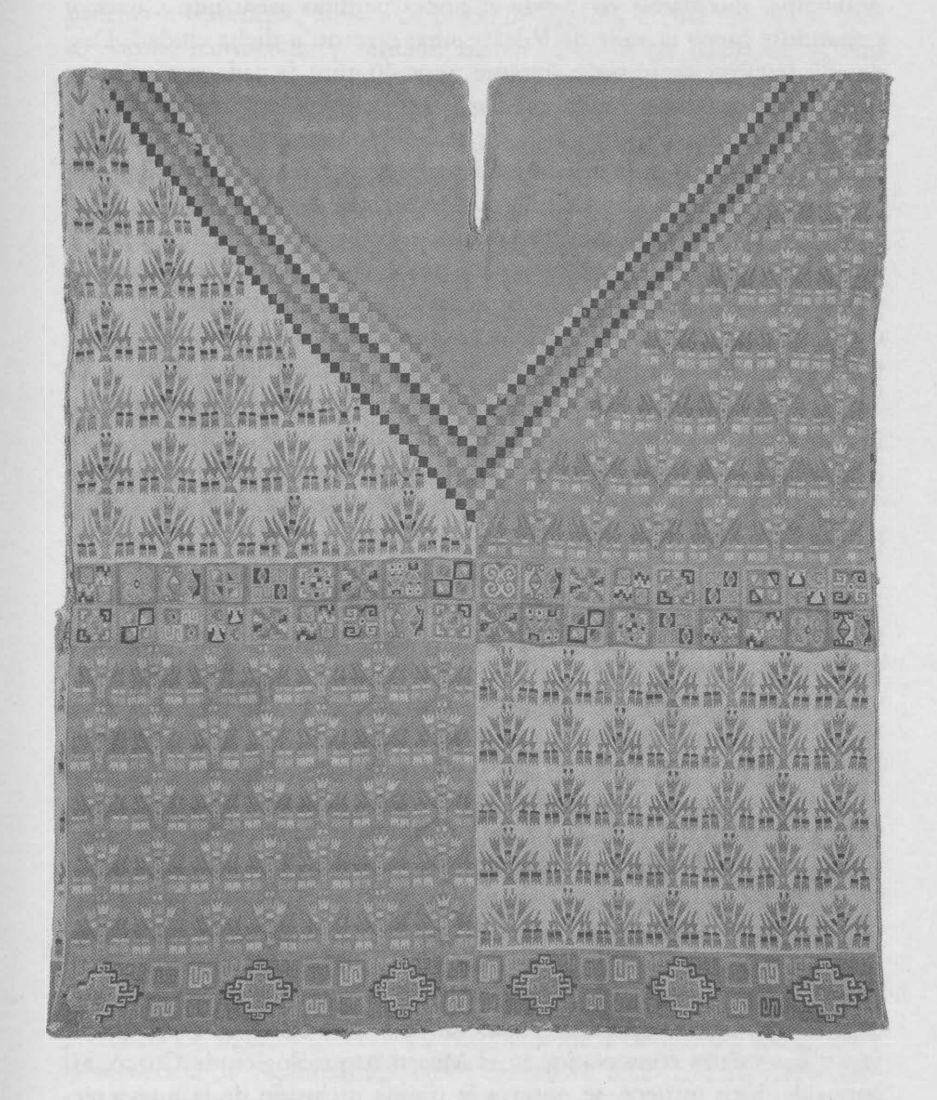


Figura 26. Camisa o *unku*. Cultura inca, Perú. Museo de América, Madrid.

su plena sustitución. De hecho, los incas sucesores del último inca, Atahualpa, intentaron recuperar el poder perdido asediando Cuzco y retirándose luego al valle de Vilcabamba, cercano a dicha ciudad. Desde allí, trataron de impedir durante unos 40 años la cada vez más imparable conquista española mediante el hostigamiento militar y las conspiraciones políticas, ya que los españoles estaban inmersos en una guerra civil por el gobierno del Cuzco y se hallaban enfrentados por los graves conflictos generados por el reparto de tierras o encomiendas. Las negociaciones de la corona con los encomenderos a partir de 1548 y la llegada de numerosos españoles procedentes de las Antillas, atraídos por el descubrimiento de las minas de plata de Potosí y de mercurio en Huancavelica, consolidó el asentamiento español. Al mismo tiempo la corona estableció negociaciones con los últimos incas de Vilcabamba, consiguiendo que tanto Sayry Túpac como Titu Cusi Yupanqui se bautizaran y se retiraran a sus señoríos, en 1558 y 1571 respectivamente, aceptando la autoridad del rey español. Al no avenirse Túpac Amaru a lo pactado por los anteriores fue vencido y ejecutado en Lima en 1572.

La segunda etapa, cronológicamente más imprecisa, correspondería a un momento en que el dominio español se consolida y las tradiciones indígenas, todavía fuertemente arraigadas, empiezan a perderse al tiempo que la mayoría de los cronistas comienzan a recogerlas antes de su desaparición. Dicha etapa podría tentativamente abarcar las dos últimas décadas del siglo XVI y las primeras del siglo XVII. No obstante, la tradición artística indígena pervivió, fundamentalmente en los vasos ceremoniales de madera policromada, durante el resto del mencionado siglo y el siguiente.

A nivel artístico, la primera de estas etapas se caracteriza por la presencia de vasos u otros objetos indígenas con algunos rasgos iconográficos o de factura europea. Así, tenemos la introducción de un baño de barniz vidriado, técnica desconocida en la cerámica precolombina, en algunas vasijas que, a juzgar por el resto de su factura y decoración podrían clasificarse como anteriores al contacto español. En varios ejemplares conservados en el Museo Arqueológico de Cuzco, así como de otros museos, se observa la tímida inclusión de la nueva técnica en pequeñas superficies del vaso, a modo de ensayo. En otros objetos aparecen elementos iconográficos europeos en las figuras humanas modeladas en ellos. Otra variante es la inserción en la vajilla ritual

y funeraria indígena de adornos europeos, destacando los tocados-tapaderas y vertederas, ambas de plata, de algunas vasijas donde, si bien su forma, iconografía y función siguen la tradición indígena, se han introducido en dichas zonas motivos y formas europeas adaptadas a la mentalidad y necesidades tradicionales, ya que la vertedera de esta aparente tetera convierte al vaso antropomorfo en una *pajcha*, o vaso de libaciones rituales, sumamente característica del arte inca (figura 27). Otro tipo de vasos en los que no se advierten las influencias directas europeas con los aríbalos, que continuaron usándose por lo menos hasta comienzos del siglo XVII según se comprueba en muchos de los dibujos con que el cronista Guamán Poma de Ayala ilustró su crónica en 1616.

No obstante, la iconografía más relevante del arte epigonal incaico se patentiza en una serie de obras, de carácter ceremonial, realizadas habitualmente en madera, ya que el oro y la plata, materiales abundantemente utilizados por la realeza incaica con anterioridad a su conquista, dejaron de emplearse casi por completo. Este material, usado anteriormente en menor proporción, servirá de base para la realización de los denominados *keros* y *pajchas*, vasos ceremoniales de forma troncocónica, los primeros, y recipientes para libaciones rituales en forma de gran pipa, los segundos, donde se alberga una rica y variada decoración indígena. Existen varios ejemplares que pudieron haberse realizado tanto en época prehispánica como en los primeros años de contacto. Así tenemos copas de madera polícromas sostenidas por atlantes (figura 28), *keros* en forma de cabeza humana y *pajchas* con decoración típicamente prehispánica que, por su apariencia formal y funcional, podrían haber sido realizados tanto en un momento anterior como en el inmediato al contacto español. También tenemos los *keros* polícromos con algunas figuras humanas que, si bien Rowe los data como posteriores a la conquista, puesto que cree que la figura humana y la policromía son de influencia española, deben pertenecer a la etapa inmediatamente anterior o paralela al contacto español. Sin embargo, la presencia de algunos de ellos en enterramientos claramente indígenas y la existencia de algunos fragmentos cerámicos incas con representaciones humanas nos hablan de una policromía y de un estilo figurativo propiamente incaico, aunque quizá muy tardío.

Los reinos y cacicazgos sometidos a los incas que habían colaborado activamente con los españoles para sacudirse su dominio debie-



Figura 27. Vasija. Cultura inca tardía, Perú. Museo de América, Madrid.



Figura 28. Vaso con atlantes. Cultura inca tardía, Perú. Museo de América, Madrid.

ron de olvidar más rápidamente las formas y principios estéticos más directamente vinculados con el imperio incaico, mientras que en Cuzco y en los altos valles andinos próximos, donde residían las familias de origen inca, los elementos plásticos definitorios del inca debieron de ser más persistentes. Esto se observa en los lienzos coloniales en los que se representa a la nobleza incaica ataviada según sus tradiciones, en las pinturas de los vasos de madera polícromos e, incluso, en los dibujos del cronista indígena Guamán Poma de Ayala publicados a principios del siglo XVII.

La decoración de los *keros*, propios de la primera y segunda etapa, si bien también perviven en época posterior, suele hallarse dispuesta en tres bandas o registros: una superior, que acostumbra a ser más ancha, donde se sitúa la decoración principal, una central con diseños geométricos, y una inferior con motivos fitomorfos y zoomorfos. Este esquema admite una serie de variantes, existiendo la posibilidad de que estas tres bandas decorativas se conviertan en dos o incluso en una única superficie en la que se desarrolla la escena. Por norma general estas últimas variantes parecen corresponder a vasos fabricados en época tardía. Su decoración se realiza mediante tres técnicas: la incisión, cuyos surcos que delimitan los diseños se rellenan en un segundo momento con pintura, la pintura sin incrustar y la laca incrustada. La primera de estas técnicas es la más antigua, la segunda es menos abundante y la tercera se emplea masivamente a partir de la conquista.

Iconográficamente pueden apreciarse en ellos escenas de la vida cotidiana, ceremonias religiosas, escenas de música y danza, motivos florales, diseños heráldicos o escenas tomadas de la tradición histórica incaica. Sobresalen algunas de carácter agrícola, probablemente con connotaciones rituales. Entre los temas procedentes de la tradición histórica incaica destacan, por su abundancia y complejidad compositiva, los que muestran conflictos armados. La representación de combates entre españoles e incas aparece en algunas piezas, mientras que es más frecuente hallar las batallas entre guerreros incas y chunchos o entre incas y antis, grupos selváticos que vivían al este del Cuzco en la región del Antisuyu y considerados salvajes por los incas. Uno de los motivos más frecuentes es aquel en que se representa al inca y a la coya, su mujer, que, en algunos casos, aparecen bajo un arco iris, que representa el cielo, cuyos extremos agarran con la boca dos jaguares, símbolos de la tierra. Una variante de este último tema muestra un

guerrero incaico y una ñusta, o mujer noble, bajo el motivo del arco iris. La heráldica parece ser una de las constantes en la temática decorativa de los *keros*. Los motivos geométricos denominados *tocapus*, a los que se les suponen un contenido ideográfico y simbólico, parecen estar relacionados, al menos en parte, con el linaje y el poder dinástico. Las armas que en muchos vasos sostiene el guerrero inca, símbolos de su fuerza y poder, se encuentran también como motivos independientes y directamente relacionados con éste. De hecho, en los numerosos dibujos del cronista indígena Guamán Poma de Ayala en los que se muestran a los incas, éstos están vestidos con unas túnicas adornadas con tocapus y sosteniendo armas. El floripondio o *k'antu (Cantua buxifolia)*, planta alucinógena cuya flor aparece habitualmente en los frisos decorativos inferiores de estos vasos, está también asociada con la dinastía incaica, al igual que algunos animales, como la serpiente y el jaguar, y el motivo del arco iris, relacionados con la fertilidad, lo están también con el poder y con la dinastía incaica.

Arte precolombino en Europa: influencias y coleccionismo

Pervivencias del arte precolombino

Apenas se puede hablar de unas pervivencias del arte precolombino tras la conquista como tampoco de unas influencias de éste en el arte europeo contemporáneo al contacto ni en el de la etapa posterior. El conquistador español, hijo y descendiente de generaciones de guerreros que participaron en la Reconquista española cuyo principal soporte ideológico era la anexión territorial y cultural de antiguas tierras cristianas en manos de infieles, estaba imbuido de un profundo sentimiento religioso que le llevaba a rechazar cualquier otra creencia y, sobre todo, sus manifestaciones externas. En este contexto, el arte precolombino estaba también profundamente vinculado a la religión y carecía, al menos en el momento de la conquista, de representaciones realistas de la naturaleza y de escenas de tipo costumbrista, es decir, de una iconografía profana que hubiera permitido a los recién llegados apreciar y conservar un arte distinto, como sucedió con el chino y otros del Extremo Oriente. A todo esto debemos unir el hecho de que

el arte americano tenía unos principios estéticos totalmente distintos a los europeos, incomprensibles y jamás vistos. Se trata de un arte en el que se podía expresar un concepto mediante, por ejemplo, la unión de partes de distintos animales, cada uno con un significado diferente, resultando así una figura con un contenido propio cuya interpretación, como si fuera una escritura, necesitaba de unos conocimientos de la religión autóctona. Por esto, un español era incapaz de entender como no religiosa, en las escasas ocasiones en que esto se daba, una figura que se regía por los mismos principios estéticos que las de unas divinidades que, por lo demás, les solían parecer terroríficas desde el momento en que podían exigir sacrificios humanos.

Los conquistadores sólo consumieron el arte que tenían en Europa cuyos modelos llevaron a América siendo rápidamente copiados por los artesanos indígenas y extendiéndose su uso. Es conocido cómo en algunos casos permanecieron antiguos significados bajo formas nuevas, como es el caso de la mesoamericana madre de los dioses, Teteoinnán, a la que se pasó a rendir culto bajo la forma de la virgen de Guadalupe. Lo que de alguna manera parece haber permanecido durante un cierto tiempo, fueron algunas representaciones relacionadas, por su uso o por su contenido simbólico, con algunas familias poderosas o reinantes. Tal sería el caso de parte del arriba estudiado arte inca epigonal, con las representaciones figurativas y geométricas de los vasos ceremoniales de madera, cuyo simbolismo todavía poco claro parece relacionarlos con los reyes incas y sus familias. En el caso de México, podrían considerarse como pervivencias la salvaguarda de antiguos códices precolombinos, así como su copia y nuevas versiones con algunas ilustraciones europeizantes y anotaciones en castellano o en náhuatl con ortografía latina, ya que estaban relacionados con los linajes de distintas familias, con los calendarios rituales y otros aspectos religiosos usados por minorías iniciadas. Sin embargo, no dejan de ser casos excepcionales, ya que el arte precolombino apenas sobrevivió en ninguna iconografía o normas estéticas. En cambio, sí pervivieron muy arraigadas en casi todos los lugares las formas de vida tradicionales, entre las que cabe destacar la lengua y algunos simbolismos, algunos ritos festivo-religiosos, el vestido, la comida o las técnicas artesanales que, como el trabajo de plumería o de papel, no eran susceptibles de verse modificadas por las innovaciones técnicas, y por lo tanto estilísticas, europeas. Es por esto que todavía hoy se conservan cuadros de temá-

tica religiosa y ornamentos de culto cristianos hechos con plumas a la manera precolombina.

El arte americano indígena en Europa: los gabinetes de curiosidades

Tampoco el arte precolombino influyó en Europa. Menos aún el de los pueblos indígenas que se fueron descubriendo a partir de la conquista de México y Perú a mediados del siglo XVI, ya que, al no pertenecer sus manifestaciones artísticas, carentes de pintura, gran escultura o arquitectura, a las denominadas altas culturas, no entraban dentro de la categoría de arte sino de manufacturas o artesanías que no podían resultar útiles a ningún europeo. Mucha más influencia tuvo en Occidente el arte del medio y lejano Oriente que el de la América indígena. La incidencia del arte precolombino se produjo más bien en el pensamiento, en una visión cada vez más amplia de la historia natural que estudiaba a todos los reinos de la naturaleza, incluyendo al hombre no civilizado o no occidental y sus producciones. Su influencia llevaría al pensamiento ilustrado en un comienzo, y al conocimiento científico posteriormente, los cuales permitirían apreciar al objeto precolombino como de interés histórico al principio y como bello después, de tal forma que éste sólo empezó a incidir en la estética europea cuando se comenzó a valorar como interesante y bello.

Fue ya en el siglo XX cuando empezó a apreciarse como tal el arte americano indígena, a sistematizarlo a raíz de estudiar los objetos excavados y ordenarlos en diferentes culturas y, por tanto, a codificar sus normas estéticas, normas todavía en proceso de estudio. Para el gusto europeo de los siglos XVI a XIX el arte americano antiguo –y el indígena del momento– era, cuando menos, curioso si no feo o incluso horrible, como atestiguan los comentarios y adjetivos usados en algunas ocasiones tanto por los conquistadores y cronistas de Indias como por algunos científicos de finales del siglo XIX al redactar alguna obra, como por ejemplo el catálogo de una exposición americana celebrada en Madrid. Esta valoración se mantiene todavía por muchos durante la primera mitad del siglo XX.

Por lo tanto, los objetos que atravesaron el océano, procedentes tanto de las altas culturas como de otros grupos indígenas, lo hicieron como muestras de sus manufacturas. En algunos casos se trató de pe-

queñas esculturas que figuraban como «ídolos», que satisfacían de manera indirecta la curiosidad que América y sus habitantes despertaban en Europa, ya que se trataba de una época en la que sólo las narraciones y los objetos podían acercar a la alejada realidad americana. Dichos objetos se guardaban como muestras de tierras lejanas en las cámaras de curiosidades, también llamadas de maravillas, junto a minerales, animales y plantas desconocidos que, al procurar mantenerlos con vida, constituían jardines anejos a las cámaras. A partir del siglo XVIII, y debido a los intentos de sistematización científica de la ilustración, estas cámaras pasaron a llamarse de historia natural.

Los objetos precolombinos que hoy día se conservan en Europa procedentes de colecciones antiguas anteriores al siglo XIX son escasos y su incidencia en el arte occidental ha sido, en el caso en que la haya habido, irrelevante hasta prácticamente nuestro siglo. La única pieza notable (figura 29) que muestra una influencia, o más bien fusión del arte precolombino y el europeo, es un objeto decorativo del siglo XVIII consistente en una hornacina con patas en bronce sobredorado en la que aparece una extraña figura humana, de rostro y brazos de piedra verde y vestido dorado, adornada con esmaltes, ónices, rubíes y diamantes. El rostro es una máscara de jade de la cultura olmeca —siglos XIII—; V a. C.— retrabajada en época posterior, quizá azteca —siglos XV o XVI—. Al ser ésta de jade y poseer un rostro extraño es muy probable que la hubiesen tomado por una cabeza china, ya que el tocado añadido imita a los usados en este país, por lo que veríamos catalogada esta pieza, que se conserva en la Schatzkammer der Residenz de Munich, entre los adornos orientalizantes tan del gusto dieciochesco.

Las piezas precolombinas más antiguas que se han conservado en Europa fueron aparentemente recogidas en los primeros momentos del contacto y enviadas a la corona española y regaladas por ésta a algunos parientes, aunque en algunos casos también poseyeron estos objetos algunos particulares o incluso la Iglesia, siendo por lo general mexicanas. La recogida de objetos precolombinos debió de ser difícil, ya que enseguida dejaron de fabricarse y los que pudieran haberse conservado durante los primeros tiempos apenas tenían posibilidades de salir fuera de España, ya que las posesiones españolas americanas estuvieron cerradas a las visitas de extranjeros no autorizados y a cualquier comercio que no fuera con la metrópoli. Así, Carlos I regaló a su tía Margarita de Austria, sobre 1523, 78 objetos mexicanos que ésta conservó en su



Figura 29. Objeto ornamental del siglo XVIII con una máscara olmeca. Schatzkammer der Residenz, Munich.

castillo de Malinas, cerca de Amberes. Dada la fecha, debían de ser una parte de las piezas que Cortés envió justo en aquellos años, según luego veremos. Poco después, en 1528, Margarita regaló al duque de Lorena 14 de estos objetos mexicanos y seis al príncipe-arzobispo de Mayence, dispersándose finalmente el resto de la colección a su muerte. En 1525, Carlos I regaló a su hermano menor, luego archiduque de Austria y emperador de Alemania bajo el nombre de Fernando I, 11 objetos, también mexicanos, que, como los anteriores, se suelen atribuir al primer envío de Cortés, aunque por las fechas deben corresponder al efectuado en 1524, envío que después veremos. Esta colección se guardó en el castillo de Ambrás, conservándose todavía algunos pocos atavíos de plumas en el Museum für Völkerkunde de Viena (figura 30). Otros objetos mexicanos precolombinos —máscaras, cuchillos y un escudo hechos con mosaico de turquesas sobre madera— se guardan en el Museum of Mankind de Londres, en el Luigi Pigorini de Roma y en el Museum für Völkerkunde de Munich. Igualmente se han conservado en otros museos, como en el Palacio Pitti y en los museos de la plata y mineralógico de Florencia y en el Museo Nacional de Copenhague, algunas piezas sueltas tales como figuritas de piedra y algún lanzadardos, aunque la historia de todos estos objetos es de difícil seguimiento, ya que no existe apenas documentación.

Las colecciones americanas en España

Después de los presentes enviados por Colón a los Reyes Católicos, tenemos detalladas noticias de los tesoros indígenas mexicanos consistentes en numerosos objetos hechos con plumas, que solían tener aplicaciones de oro en algunos tejidos, en objetos de orfebrería, en algunos arreos guerreros y en una gran mayoría de joyas de oro o de piedras semipreciosas —jades y jadeítas— engastadas en oro. Una parte de estas remesas lo fue en calidad de regalos, como los que Moctezuma entregó a Cortés y que éste a su vez dio al rey o a diversos monasterios y particulares, otros lo fueron como tributos que se prefirió enviar a España tal como estaban, sin fundir, para que la corte y todo el pueblo pudiesen apreciar sus exóticas y ricas manufacturas.

Así tenemos el primer envío que hizo Cortés al rey con los regalos que Moctezuma le enviara a la costa para que no avanzase hasta el



Figura 30. Rodela plumas. Cultura azteca. Museum für Völkerkunde, Viena.

interior de su imperio. Fue en 1519, cuando hundió su flota para que nadie huyera excepto el navío que llevaba su primera carta al monarca y los regalos que le acababan de hacer. Consistían, segun el cronista Bernal Díaz del Castillo, en un sol de oro y una luna de plata, en un casco lleno de oro, en muchas joyas en forma de animales, en collares, en un arco con flechas y en algunas varas, todo en oro. Cuenta otro cronista, Anglería, que el tesoro fue contemplado en 1520 en Toledo por todo el que quiso para luego ser exhibido en Valladolid, en la primavera del mismo año, y llevado por Carlos V a finales de verano a Flandes donde, entre muchos otros, lo vio y describió Durero. Debió de ser entonces cuando lo regaló a Margarita de Austria, por lo que los objetos se quedaron en Malinas dispersándose luego por otros países. Europa había contemplado los tesoros mexicanos y se había quedado con ellos antes de que Cortés llegase a Tenochtitlán, la capital del imperio azteca. En septiembre de 1526 Cortés remitió desde la citada capital mexicana más objetos de oro y piedras preciosas indígenas como collares cuyas cuentas eran animales diversos, e incluso lo que parece que fue la primera orfebrería indígena copiando la imaginería cristiana.

Son menos conocidas las detalladas relaciones de plumajes, oro, plata y joyas que se envían a España, que se conservan en distintos archivos, sobre todo en el de Indias, y que fueron publicadas en 1869 por Torres de Mendoza. Se trata de prácticamente las únicas descripciones de objetos indígenas que, por lo relativamente detallado de su inventario, indican que se consideraron objetos de valor, aunque lo más probable es que esta valoración radicase, más que en la belleza, en el alto contenido en oro de las piezas. De estos documentos sólo tiene fecha la relación tributaria, datada en letra el 15 de mayo de 1522, aunque la cabecera del documento indique el 1525. En ella envía Cortés oro fundido y 260 objetos. 48 son de plumería, mantas y vestuario de cuero; 53 son joyas de jade y oro en forma de animales, cabezas humanas, veneras, etc.; diez son sólo de oro: una mariposa, dos máscaras y una tiradera o lanzadardos; 38 son joyas similares hechas en oro bajo. Hay 26 piezas de plata dorada: cuatro rodelas, dos de ellas procedentes del botín de guerra de Tenochtitlán y el resto brazaletes y orejeras; una tira de cobre y 40 piezas de plata baja. El resto de los documentos carecen de fecha pero se le puede atribuir: hay una relación de regalos que Cortés envió a Carlos V a través de Dávila y de

Quiñones. Es sabido que embarcaron rumbo a España el 20 de diciembre de 1522 con regalos y con el encargo de Cortés de conseguir en la Corte el nombramiento de gobernador, ya que se lo habían concedido a otro. Sin embargo, esta gestión fue innecesaria puesto que dos meses antes de su partida la corte había rectificado, nombrándole a él gobernador. Parece que se trataba de objetos que se guardaban en el palacio de Moctezuma consistentes en 149 piezas: vestidos, armaduras, rodelas, cimeras y adornos hechos, en su mayoría, con plumas. De éstos 128 estaban hechos bien en oro o bien con plumas con aplicaciones, o con baño de oro: nueve piezas de oro, dos de oro y plata, 18 de plata dorada y 19 de plumas con oro. Había, además, 101 rodelas: 75 de plumas con aplicaciones de oro, seis de oro, dos de plata y oro, y 18 de plata dorada.

Hay otras dos relaciones enviadas conjuntamente al rey también sin fecha. En una de ellas se dice que las manda el señor gobernador. Como Cortés lo fue desde finales de 1522 —debió de saberlo a principios de 1523— hasta su viaje a España a mediados de 1528 la remesa debió hacerse entre esos cinco años. Sumando los objetos de las dos listas hay 318, 160 de los cuales son espejos, aparentemente de obsidiana, collares, diversos tejidos y otros adornos de los que no se especifica en qué material estuvieron hechos. Las restantes 158 piezas son joyas y objetos de oro, así como rodelas, penachos y vestidos de plumas con aplicaciones de oro. De ellas 75 son sólo de este metal: se trata de collares, rostros —similares éstos a los hechos en jade y otras piedras y engastados en oro—, dos rodelas, dos flautas, dos vasijas, nueve husos con sus torteros, nueve cucharas, un sombrero, una vara y una malla de armadura. Si sumamos los objetos de estas cuatro listas de regalos y tributos enviados al rey, obtenemos que, de un total de 722 piezas, hay 302 hechas de materiales diversos y 419 de oro o que lo contienen. De estas últimas, 84 están hechas sólo en oro, dos son de oro y plata, 18 son de plata dorada y 315 son de plumería, con más o menos aplicaciones de oro o bien piedras engastadas con algo de oro, siendo 38 de oro bajo.

La última lista es una memoria de los objetos de plumería, con aplicaciones de oro la mayoría, enviados a diferentes iglesias, conventos y particulares. Tampoco tiene fecha, pero puede suponérsele una cercana a las anteriores. Se refiere a una magnífica colección, aunque de inferior calidad que las reales, compuesta por 68 rodelas, capas, ves-

tidos, tocados, abanicos y figuras. De un total de 117 piezas 103 presentan aplicaciones de oro; en algunos casos se especifica que los adornos son «colorados de oro», lo que podría implicar un oro bajo, aleado con cobre, de color más rojizo que amarillo. En otro documento que informa sobre unas joyas que los indígenas habían dado a Cortés cuando regresó a España, fechado en 1532, se cuenta cómo los mexicanos le habían regalado gran cantidad de joyas indígenas, hechas en oro y piedras, por valor de unos ocho o diez mil pesos de oro. Sin embargo, según el testimonio de un criado, dichas joyas se fundieron, comentando luego que los demás sirvientes de Cortés le habían «quintado» cada uno una parte, dando a entender que se habían quedado con una porción lo mismo que el rey se quedaba con un quinto como tributo.

Si a este simple e ilustrativo ejemplo le unimos el crónico endeudamiento de Carlos V, que esquilmaba a la corona española en sus continuas empresas europeas, comprenderemos que pocas debieron ser las piezas que se salvasen de la fundición. No obstante, no podemos olvidar que de poco iban a servir las joyas, adornos, vajilla y armamento, tanto mexicanos como peruanos, para el rey y sus cortesanos. Difícilmente hubiesen podido usar las pequeñas rodelas antiflechas, penachos y narigueras de oro, así como las orejeras, que necesitaban de un gran orificio en el lóbulo, o los bezotes, adornos que se introducían en un orificio del labio inferior. Eran curiosidades que no podían tener más destino que su fundición y reutilización o su inclusión en las colecciones que la nobleza u otras personas con educación y recursos solían poseer. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que era normal que los orfebres modernizasen joyas y vajillas según cambiaban los gustos y que las joyas y demás orfebrería eran entonces una inversión de capital como no lo es ya hoy. Recordemos cómo incluso los reyes vendían y empeñaban sus tesoros personales, sirviendo de ejemplo Isabel la Católica cuyas joyas sirvieron, según algunas versiones, para sufragar el primer viaje de Colón.

El interés de la época por una América sólo accesible por los relatos orales o escritos y por sus producciones fue tal que en casi ningún inventario hecho durante los dos siglos siguientes al descubrimiento faltaban objetos indígenas americanos. Y eso sin contar con los objetos de tipo europeo, hechos en América, como cuadros de devoción realizados con plumas. Es de suponer que al menos una parte de

los objetos a los que se referían las mecionadas listas y otros varios se preservaron. Así, en el inventario de los bienes que Felipe II dejó al morir figuraban algunas mariposas, una cabeza de serpiente, un águila con colgantes y un monstruo, todos en oro, así como otros objetos similares hechos en oro bajo. La descripción concuerda tanto con las listas antes mencionadas, incluyendo las piezas de oro bajo, que no sería descabellado pensar que se tratase de algunas de aquellas joyas mexicanas que se salvaron de la fundición como curiosidades ilustrativas de las posesiones de Ultramar. También en los inventarios de los particulares de los siglos XVI y XVII no era raro encontrar figurillas indígenas de oro y plata, cuadros y tapices con paisajes, hombres y animales de las Indias. Así, Diego Hurtado de Mendoza poseía numerosos ídolos de oro precolombinos; figuras y antigüedades similares poseyeron en el siglo XVII el conde de Guimerá, el príncipe de Esquilache o Vicencio Juan de Lastanosa. Sin embargo, ninguno de estos materiales americanos han llegado hasta nuestros días, al menos de una manera pública y conocida. Es prácticamente imposible rastrear el paradero de las colecciones privadas, entre las que se incluían las personales del rey y su familia, sobre todo si se trataba de objetos de enorme valía, como lo eran entonces los ídolos y otros objetos precolombinos. Las testamentarías, regalos, intercambios y compraventas hacían de cualquier colección privada algo efímero y cambiante.

En lo que concierne a la corona, se sabe que los reyes tenían colecciones no sólo de pintura, sino también de muy diversa índole. Según atestiguaba en 1667 un agregado de la embajada francesa en Madrid, en el palacio había un tesoro con todo lo que las Indias producen de más precioso: tapices de corteza de árbol, vestidos de Moctezuma y de los incas de Perú, cajas extrañamente trabajadas, espejos de piedra y cortinas para lecho hechas de plumas, de tal suerte que se necesitaría todo un día para contemplarlos con detenimiento. Estas colecciones pudieron ser la respuesta de la corona a la sugerencia hecha en 1572 a Felipe II por el virrey del Perú, Francisco de Toledo, de crear en palacio un museo con manufacturas indígenas. Pero sucesivos incendios en los dos palacios de Madrid durante los siglos XVII y XVIII debieron dar al traste con estos objetos así como con otras colecciones de documentos, música y mobiliario, de las que se conservan escasos ejemplares. Incluso la principal residencia real, el Alcázar madrileño, quedó destruido tras el incendio de 1734, debiéndose reconstruir por completo

para erigir el actual Palacio Real o de Oriente. No se quemó, por estar ubicada en un recinto separado de los palacios, la Real Biblioteca o Librería Pública de Madrid fundada en 1716 por Felipe V y que hoy es la Biblioteca Nacional. En ella se conservaron algunos objetos raros y curiosos y, sobre todo, libros, entre los que cabe mencionar una serie de códices mexicanos recogidos a raíz de la promulgación en 1712 de una Real Orden de acopio de libros y códices raros. Otros códices mexicanos obran en la biblioteca de palacio, de mucho más antiguo origen, y en otras instituciones.

En 1752, reinando Fernando VI, Antonio de Ulloa creó un Gabinete de Historia Natural que tuvo diversas antigüedades, aunque el inventario de sus colecciones no es conocido. Debido a la dimisión de Ulloa en 1755, quien emprendió luego viaje a América, dicho Gabinete languideció hasta integrarse en el Gabinete de Historia Natural que creó Carlos III. Este segundo Gabinete se creó en 1771 a partir de las colecciones de antigüedades —clásicas, ibéricas, egipcias...—, de curiosidades, de minerales y de zoología que Pedro Franco Dávila había reunido en París, entre las que había objetos americanos. Apenas si figuraban objetos precolombinos, siendo más frecuentes los vestidos y otras manufacturas de los indígenas del Canadá y de diversos lugares de Sudamérica. Es de notar cómo en este inventario, redactado por un anónimo francés a mediados de este siglo, apenas sí se distinguen los objetos arqueológicos o precolombinos de los hechos por los indígenas del momento, ya que eran «de los indios», especificándose a veces alguna vaga localización geográfica o si eran salvajes. Igual sucedía en España en toda la segunda mitad del siglo XVIII, diferenciándose en ocasiones entre los objetos de los «indios» y de los «indios gentiles», que eran los no cristianizados, pudiendo ser tanto piezas de los salvajes del momento como antigüedades precolombinas, aunque hay ocasiones en que se especifica que fueron hallados en sepulcros. En cualquier caso, estas denominaciones indican que los objetos precolombinos eran considerados tan indígenas, y por tanto tan ajenos al gusto occidental, como los hechos por los indios de aquel momento que carecían de una alta cultura, siendo valorados como obras con interés no artístico sino etnográfico sin hacer distinciones entre el objeto al que hoy le atribuimos unos valores estéticos y una herramienta.

El mencionado Gabinete se amplió con diversas colecciones reales de objetos arqueológicos y etnográficos que se habían ido remitiendo

y con envíos que se solicitaron a través de reales órdenes de acopio, muy detalladas, ampliando así muy notablemente sus colecciones durante el último tercio del siglo XVIII. Entre las colecciones que la corona tenía, destacan dos remesas de unos vasos arqueológicos norperuanos producto de las primeras excavaciones hechas en Sudamérica. La primera fue realizada de manera anónima en una sepultura cercana a Cajamarca en 1764, obteniéndose unos 300 vasos. Habiéndose perdido la noticia del hecho, la colección se confundió con la siguiente, de casi 200 vasijas, que envió el obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón. Éste había mandado dibujar los objetos rescatados, así como planos de ruinas, en unas ingenuas acuarelas que iban a servir para ilustrar una historia natural de su diócesis. En los inventarios de la época figuran las vasijas de la primera colección denominadas como barros y los de las segunda como vasos o piezas de barro, describiendo de manera objetiva sus formas y mostrando así que las piezas eran valoradas aséptica y científicamente como objetos arqueológicos, muestras de la cultura indígena de la época de «la gentilidad», es decir, prehispánica. Ningún comentario o adjetivo nos permite suponer que los objetos fuesen apreciados en función de su belleza.

Otra colección de notable interés, aunque breve, es la reunida a raíz de las excavaciones realizadas en las ruinas mayas de Palenque, las primeras científicas y bien documentadas con informes y dibujos ejecutadas en América en 1785 y 1787. Son también de destacar las colecciones de piezas etnográficas y arqueológicas formadas por los miembros de la expedición botánica al virreinato del Perú, Hipólito Ruiz, José Pavón y Joseph Dombey y las reunidas por varios navegantes y científicos en la costa noroeste de América, entonces recién descubierta, algunas de cuyas piezas son hoy consideradas como notabilísimas obras de arte aunque antes eran sólo muestras de los trabajos indígenas.

A comienzos del siglo XIX el Gabinete pasó a llamarse Museo de Ciencias Naturales, no registrándose apenas actividad coleccionista durante toda la primera mitad del siglo debido a la invasión napoleónica, la situación política interna y las independencias americanas. En 1867 se fundó un Museo Arqueológico Nacional al que pasaron todas las colecciones históricas del Museo de Ciencias así como las que había en otros centros estatales, ubicándose las americanas y de otros continentes en la Sección de Etnografía. Desde su fundación hasta los años

treinta del siglo xx ingresaron numerosas colecciones, entre las que destacan las dos partes del códice maya Trocortesiano y otras arqueológicas, o la colección norperuana donada por Rafael Larco Herrera quien acabó fundando en Lima un museo con el resto de sus piezas. La exposición conmemorativa del VI Centenario reunió numerosos objetos arqueológicos americanos de varias procedencias, algunos de los cuales fueron donados por sus respectivos gobiernos: Estados Unidos legó una colección lítica, Perú una de objetos arqueológicos de cerámica y oro y Colombia el llamado tesoro de los Quimbaya que consta de más de 130 piezas de oro de la cultura Quimbaya arqueológica, entre las que se encuentran una serie de esculturas humanas en bulto redondo de una altísima calidad técnica y estética. Una lectura de los catálogos y publicaciones del momento nos muestra hasta qué punto estas piezas eran consideradas como objetos de interés y curiosidad, pero alejadas de toda estética.

En 1937, en plena Guerra Civil, se creó el Museo-Biblioteca de Indias que recogía las peticiones de diversos intelectuales y las recomendaciones del XXVI Congreso Internacional de Americanistas celebrado en 1935 en Sevilla. En el mismo decreto de fundación se aceptaba la donación de la colección de arte inca de Juan Larrea, colección que acababa de ser expuesta en París y en Madrid y que había causado sensación, publicándose varios catálogos de ella con cuidadosas ilustraciones. El título de las exposiciones y de la colección habla por sí solo respecto a la valoración de las piezas arqueológicas, que ya son consideradas como obras de arte. Aunque las piezas eran, en su gran mayoría, de calidad, también entre las colecciones anteriores se encontraban objetos de similar categoría que no se habían considerado todavía como obras de arte. Imitó el gesto de la República el bando contrario creando en 1939 un Museo Arqueológico de Indias. Debido a la guerra ningún proyecto pudo concretarse, y en 1941 se fundó el Museo de América con los fondos de la Sección de Etnografía del Museo Arqueológico Nacional. Varios museos, por lo general de titularidad municipal, se han creado desde entonces en España con colecciones americanas que, junto a las cada vez más numerosas exposiciones de objetos precolombinos, recogen el creciente interés que en la actualidad se siente por el arte americano indígena.

Bibliografía

Apenas sí existen historias del arte precolombino según la forma en que se estudia la historia del arte occidental, ya que esta disciplina parte de un conocimiento previo de su historia antigua, medieval y moderna. No sucede lo mismo con la historia del mundo precolombino todavía ajena al lector occidental, ya que su estudio sistemático no tiene apenas un siglo y su conocimiento real, basado en la arqueología y en los datos aportados por los cronistas referidos sólo a los pueblos del momento del contacto, es mucho más reciente. Las escasas historias del arte precolombino han sido más bien un catálogo cronológicamente ordenado por culturas, de los distintos tipos de artefactos y producciones varias que aparecían en hallazgos y excavaciones. De hecho, la diversidad estilística de estos restos materiales han sido los que han ido configurando las distintas culturas y períodos, de manera que los restos artísticos de los pueblos precolombinos han servido para ordenar su historia pero apenas sí han sido estudiados desde un punto exclusivamente artístico. Por ello, la escasa bibliografía sobre el arte precolombino es marcadamente historicista y tiende a las tipologías y descripciones objetuales a la manera del arqueólogo.

Hay una notable excepción, P. Westheim, que intentó indagar algunos conceptos filosóficos y estéticos que rigen el arte mexicano. En su libro *Arte antiguo de México*, Alianza editorial, Madrid, 1988, una tercera edición corregida y puesta al día de una obra de 1970, ofrece una visión del arte mesoamericano estructurada en tres apartados. En el primero habla de varios principios filosóficos de la civilización mesoamericana que influyen en la concepción del arte. En el segundo estudia tres elementos constantes en el arte mesoamericano, para dedicar el tercer apartado a una historia cronológica del arte mexicano. Su volumen *Las ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Alianza editorial, Madrid, 1987, es una recopilación de varios escritos que el autor destinaba a un libro, puestos al día, corregidos y publicados después de su muerte. Hay varios apartados en los que estudia otros conceptos filosóficos y estéticos del arte mesoamericano distintos a los tratados en el anterior volumen. Trata luego de la pintura en distintas épocas, desde pintura mural hasta la de los códices, para acabar con dos apartados que tratan la historia del arte mexicano de dos zonas: el Preclásico en México Central y la costa del golfo.

La conocida colección de historia del arte, denominada *El Universo de las Formas*, cuenta con tres volúmenes dedicados al mundo precolombino: C. Baudez y P. Becquelin, *Les Mayás*, Ed. Gallimard, París, 1984; I. Bernal y M. Simoni-Abat, *Le Mexique des origines aux aztéques*, Ed. Gallimard, París, 1986; D. Lavallé y L. G. Lumbreras, *Les Andes de la prehistoire aux Incas*, Ed. Gallimard, París, 1985. El enfoque y estructura de estos libros es similar. Tienen una primera parte, que es la más extensa, en la que se enumeran cronológica-

mente las diferentes culturas de México o de los Andes –en el caso maya tratan los diferentes períodos–, cada una con su breve síntesis histórica y comentarios sobre sus distintas producciones artísticas. En una segunda parte se ofrecen una serie de planos y reconstrucciones arquitectónicas, además de algunas iconografías útiles, acabando con un amplio y útil apéndice documental. Los índices abreviados, que sólo reflejan los grandes capítulos, no permiten encontrar subcapítulos de interés –haciendo que resulte difícil seguir las periodizaciones, las subdivisiones geográficas y las culturas– ni hacerse una buena idea de conjunto. Las ilustraciones, en cambio, son de gran calidad.

El libro de J. Alcina Franch, *Arte precolombino*, en la colección *Historia del arte hispanoamericano*, Ed. Alhambra, Madrid, 1986, puede servir de manual, sintético y ordenado, y en el que se tocan todas las áreas geográfico-culturales y todas las principales culturas. Se estructura de manera algo inusual, ya que el autor estudia toda la América antigua en tres grandes períodos, Preclásico, Clásico y Postclásico, períodos utilizados sólo en Mesoamérica. Al final de cada capítulo da una bibliografía seleccionada relativa a los temas en él tratados. El libro es, pues, un intento de unificar los elementos comunes a toda la América prehispánica sin olvidar las características locales. En otro libro del mismo autor, también denominado *El arte precolombino*, Editorial Akal, Madrid, 1991, éste repite abreviadamente el mismo esquema que en el anterior pero con una introducción sobre aspectos teóricos generales: la historia de los estudios americanistas, arte y antropología, medio ambiente y grupos étnicos y lingüísticos o evolución cultural. Esta edición tiene numerosas ilustraciones de gran calidad y apéndices documentales muy útiles.

Hay otros manuales de interés. En *Arte indígena sudamericano*, Ed. Alhambra, Madrid, 1985, E. Sánchez Montañés compendia todas las culturas prehispánicas sudamericanas, centrándose en las más importantes: las andinas. Se estructura cronológicamente haciendo especial hincapié en el arte del antiguo Perú, el cual está claramente organizado y desglosado. Al estudiar pueblos indígenas anteriores al contacto europeo incluye, además, a algunos de los que vivieron entre los siglos XVII y XX que no suelen ser tratados en este tipo de manuales. En *Las culturas precolombinas*, Ed. La Muralla, S. A., Madrid, 1990, C. Martínez se centra en el arte de los dos principales núcleos de civilización, Mesoamérica y Andes centrales. Útil por su brevedad y síntesis, e incluye 60 diapositivas seleccionadas, a modo de ilustraciones, de las principales y más características producciones artísticas de la América antigua. Son también muy manejables los libritos de A. Ciudad y J. Iglesias, *El arte precolombino I* y de E. Sánchez Montañés, *El arte precolombino II* que edita *Historia 16*, Madrid, 1991, en su colección *Historia del Arte* con los n.os 21 y 22.

Hay algunos libros que también pueden resultar útiles. Sobre arquitectura sudamericana está el de J. F. Bouchard, *Architectures precolombiennes. L'Amerique*

andine, Éditions du Rocher, París, 1988. Un enfoque histórico de interés para enmarcar el arte aparece en el volumen de C. Bravo, *El tiempo de los incas*, Ed. Alhambra, Madrid, 1986, y el de M. Porter Weaver, *The aztecs, mayas and their predecessors*, Academic Press, New York, London, 1981.

Hay un tipo de libros de gran interés. Son los catálogos de recientes exposiciones sobre arte precolombino, que suelen tener una cuidada selección de piezas con amplias fichas catalográficas sumamente útiles y fotos de calidad, así como una variada selección de artículos, unos de carácter arqueológico o histórico y otros con un enfoque propio de la historia del arte. Los más recomendables son: V.V. A.A., *Arte precolombino de México*, Ed. Electa, Olivetti y el Ministerio de Cultura, Madrid, 1990 y V.V. A.A., *Los incas y el antiguo Perú. 3.000 años de historia*, Lunwerg editores y Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1991.

Sobre coleccionismo americano en España están el artículo de P. Cabello y C. Martínez, «Tres siglos de coleccionismo americanista en España», en *Fragmentos, revista de arte*, n.º 11, Madrid, 1987; y el libro de P. Cabello Carro, *Coleccionismo americano indígena en la España del* XVIII, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1989.

JUAN TORREJÓN CHAVES

ARQUITECTURA VIRREINAL

II

ARQUITECTURA VIRREINAL

El presente capítulo pretende dar una visión de conjunto, una información global, de buena parte de las más destacadas manifestaciones arquitectónicas ocurridas en Hispanoamérica durante el denominado «período virreinal». Abarca, por ello, desde las primeras obras de los conquistadores en el siglo XVI, hasta la introducción de la visión estética derivada del clasicismo dieciochesco, dividiéndose lo analizado en dos grandes etapas: una primera que incluye tanto la transmisión directa de lo ya experimentado en la Península Ibérica, como la aplicación de programas innovadores nacidos de las nuevas necesidades; y una segunda, en la que la presencia indígena asimila y transforma la aportación europea, dando lugar a un arte mestizo.

Para su elaboración, se ha acudido a la bibliografía reseñada en el apartado correspondiente al final del capítulo, seleccionada de entre la magnífica y exhaustiva existente sobre el tema. A ella se remite en su conjunto, advirtiéndose que en esta labor sintética se ha querido huir de una enumeración puntual de las correspondientes citas, que haría prolija la lectura. El lector interesado encontrará en las referencias en las que se basa este escrito, la posibilidad de profundizar en los aspectos tratados aquí someramente, en otros que sólo han sido apuntados, y en aquellos que se han eludido por razones de limitación de espacio.

Arquitectura virreinal I (siglo xvi). De la transmisión directa a los nuevos programas

Santo Domingo

El Caribe —«Mediterráneo de América»— representó el primer escenario de las actuaciones arquitectónicas españolas en el Nuevo Mundo. Mas este momento inical no fue, como ha destacado Ramón Gutiérrez, sino un período caracterizado por la transferencia lineal, la transculturación directa de lo ya constatado en la metrópoli, que cobró aquí un carácter sumatorio: una «curiosa mezcla de arquitecturas anacrónicas con contemporáneas» —observó Mario J. Buschiazzo—, que se explica por la debilidad cultural de los indígenas en este medio geográfico. España, salvando el mar, no tuvo entonces otro objetivo artístico que el de proyectarse, el de continuar siendo ella misma allende el Océano.

La primera catedral americana, la de Santo Domingo, resulta emblemática de esta tendencia recopiladora de lenguajes múltiples ya experimentados, de la superposición estilística: una portada principal plateresca; la traza gótica del tipo «salón» de tres naves —la central más ancha que las laterales— con bóvedas de crucería, y dos de capillas laterales profundas resueltas con cubiertas individuales y diferentes; el presbiterio con ábside poligonal y ventanas góticas y mudéjares; y las puertas secundarias, que siguen el último gótico (figura 1). Todo pone de manifiesto un programa conservador, en abierto contraste con el espíritu innovador del diseño urbano, bajo la inspiración del gobernador Nicolás de Ovando.

Erigida fundamentalmente entre los años 1521 y 1537 a instancias del obispo y humanista florentino Alejandro Geraldini, destacaron en su construcción los maestros mayores Luis de Moya, sevillano, y el montañés Rodrigo Gil de Liendo, formado en el gótico final. Las columnas lisas que la soportan son como las de la coetánea colegiata de Berlanga de Duero, mientras que los nervios de la nave central, en lugar de cruzarse en el centro del tramo —como es lo usual— mueren en las claves de los arcos perpiaños, del mismo modo que ocurre en el presbiterio de la iglesia de San Cristóbal de Granada, según advirtió Enrique Marco Dorta. La protorrenacentista portada principal, aboci-

nada, de hábil perspectiva y concluida en los años finales de la tercera década del quinientos, es un sobresaliente ejemplo de ornamentación plateresca. Su bellísimo friso, que nos recuerda a Diego de Riaño, el gran maestro del plateresco hispalense, se vincula con la decoración de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla, lo que permite suponer la formación de su desconocido autor en aquel ámbito.

En este foco artístico de La Española sobresalen, además, las iglesias conventuales, levantadas entre 1524 y 1555, interviniendo en todas Gil de Liendo, lo que explica sus similitudes y la adscripción común al gótico isabelino. Solamente la de los dominicos ha llegado en buen estado hasta nuestros días, aunque en el siglo XVIII sufrió transformaciones en parte de la cubierta, con la colocación de bóvedas de medio cañón. Su planta es de una sola nave con capillas, amplio crucero cubierto en su tramo central con bóveda de terceletes, y presbiterio ochavado. El esquema complejo de la bóveda del sotocoro ha de relacionarse con las existentes en algunos templos de la baja Andalucía.

El carácter conciliador de diferentes vertientes artísticas queda también de manifiesto en las viviendas de Santo Domingo, en las que las ventanas treboladas y los balcones de origen gótico conviven con alfices mudéjares, arcos rebajados y medallones renacentistas. Esta mezcla de tradición y modernidad tiene su exponente máximo en la Casa de Colón o del Almirante, que no perteneció al descubridor sino a su hijo Diego: de planta rectangular y doble galería en sus fachadas, sirvió de modelo a otras construcciones semejantes en La Española y, más tarde en Nueva España; inspirándose en ella Hernán Cortés para levantar su casa de Cuernavaca (México).

Las formas del Renacimiento y las del gótico también se encuentran en el Hospital de San Nicolás de Bari, con su interesante planta cruciforme cuyos antecedentes se hallan en los Hospitales Reales españoles de Santiago, Toledo y, más particularmente, Granada; siguiendo el esquema que «Filarete» había diseñado para levantar el Ospedale Maggiore de Milán. Con aquél se iniciaba una larga trayectoria hospitalaria, que se desarrolló en América española a todo lo largo del período colonizador.

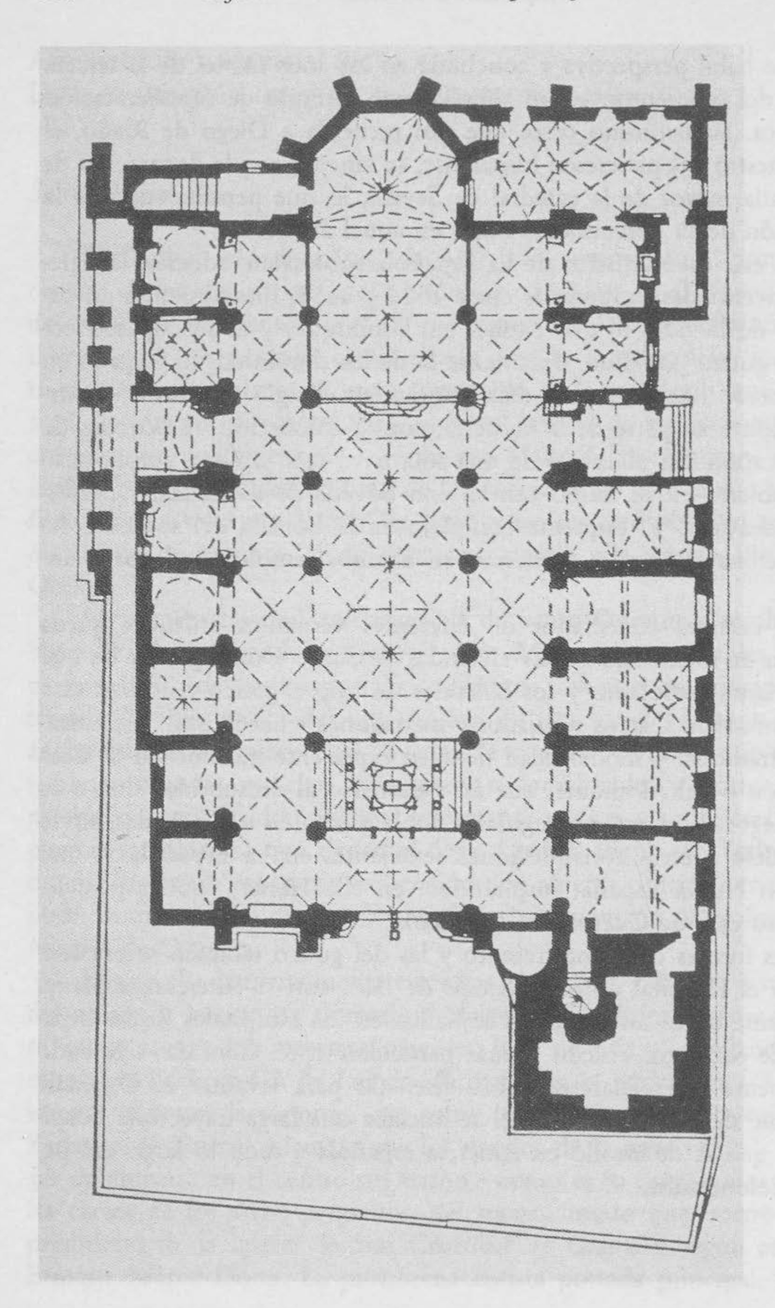


Figura 1. Planta de la catedral de Santo Domingo, según Kubler.

Los conventos de Nueva España

El tránsito desde las islas caribeñas, un medio primario e inconexo, al mundo continental representó un cambio cuantitativo y cualitativo de extraordinaria trascendencia. El contacto con Mesoamérica, de raíces culturales milenarias, obligó a los conquistadores a ensayar una vía alternativa a la mera transmisión, ante el fuerte condicionamiento que representaba un estado elevado de civilización.

Por el lado indígena, el tremendo impacto de esta invasión procedente de un universo de ideas radicalmente diferentes, pudo soportarse por la secular experiencia adquirida a través de anteriores ocupaciones, y la subsiguiente respuesta generada. Los habitantes de los valles centrales —México, Toluca, Puebla y Tlaxcala— habían vivido las dramáticas experiencias de los hundimientos de las culturas teotihuacana y tolteca, y cuando le llegó el turno a la azteca, la respuesta fue similar: aceptar exteriormente la nueva realidad que se imponía de manera determinante, pero resistiendo ocultamente con el ánimo de modificarla de una manera pausada. Cuando en agosto de 1521 Cuauhtemoc —el último emperador azteca— fue capturado, se inició el desarrollo de una cultura nueva, la mexicana, enraizada en el pasado y a la vez portadora de un ingrediente nuevo, con la particularidad de su origen extraño a Mesoamérica o Aridoamérica, llegado de Ultramar. Entonces volvió a accionarse el mecanismo protector[1].

La manifestación arquitectónica de la nueva situación llegó unida particularmente a la evangelización, en cuanto gran justificante de la conquista: «su dimensión metahistórica», como ha señalado Octavio Paz. Comenzó entonces un proceso fortísimo de aculturación indígena, de eliminación de las raíces autóctonas, y su substitución por un mundo de ideas cristianas. La implantación no resultó difícil, ya que el gran símbolo del Cristo crucificado se adecuaba perfectamente al sentimiento del hombre derrotado y abandonado por sus propios dioses, uniéndose ambos en el horrible drama. De manera complementa-

[1] Las atractivas ideas de este párrafo han sido formuladas y explicadas por Carlos R. Margain, «Materialización arquitectónica del encuentro y sincretismo hispano-indígenas resultantes en el México del siglo XVI», en *América: encuentro y asimilación,* Actas de las Segundas Jornadas de historiadores americanistas, Granada, Diputación Provincial, 1989, pp. 51-72.

ria, María, la Virgen-Madre se manifestaba como auxilio y consuelo de los afligidos, apareciéndose con su tez oscura a un indio humilde, con quien habló en su lengua nahuatl, de atributos identificables con la diosa indígena Tonantzin-Teteoinnan, cuyo teocalli llegaría a convertirse en el gran santuario guadalupano [2].

En 1524 arribaron a México los «doce» frailes mendicantes franciscanos, desembarcados en San Juan de Ulúa —entre ellos, fray Toribio de Benavente—, que figuran representados en el fresco del convento de Huejotzingo. Dos años más tarde les siguieron otro grupo de dominicos, también en el número altamente simbólico de doce, y posteriormente los agustinos. Imbuidos de un elevado espíritu de proselitismo, generaron una producción arquitectónica notabilísima, manifestación espacial del espíritu misional y de la situación particular en que éste se producía. Los conjuntos conventuales, tan numerosos y singulares como impresionantes, que hunden sus raíces en los conventos medievales europeos —con los que comparten sus caracteres litúrgico, catequético, cultural, productivo y organizador del territorio—, presentan destacadas novedades, fruto del gran número de individuos que habían de adoctrinarse, cuyas experiencias sagradas estaban asociadas al aire libre, al ámbito externo. La grandeza y suntuosidad de tales obras se engarzan con el carácter sensorial indígena, necesitado de la apariencia exterior para vivir las cosas del espíritu, coadyuvando indudablemente a la monumentalidad de estos programas los bajos costos constructivos, particularmente la escasa o nula remuneración a la mano de obra india.

Una serie de elementos comunes caracterizan estas potentes estructuras (figura 2), adelantadas de la conquista espiritual:

— La existencia de una platafoma de amplísimas proporciones que cubre los desniveles del terreno, sirviendo de basamento a toda la edificación.

— El carácter amurallado y almenado, de índole defensiva, capaz de resistir un alzamiento de la población indígena, razón por la que se les denomina «conventos-fortalezas», cuyos más claros precedentes es-

[2] Al respecto, se remite a la interesantísima aportación de Richard Nebel, «Aspectos cristológicos y mariológicos de la religiosidad popular mexicana: continuidad y transformación», en *América: encuentro y aisimilación...* pp. 125-142.

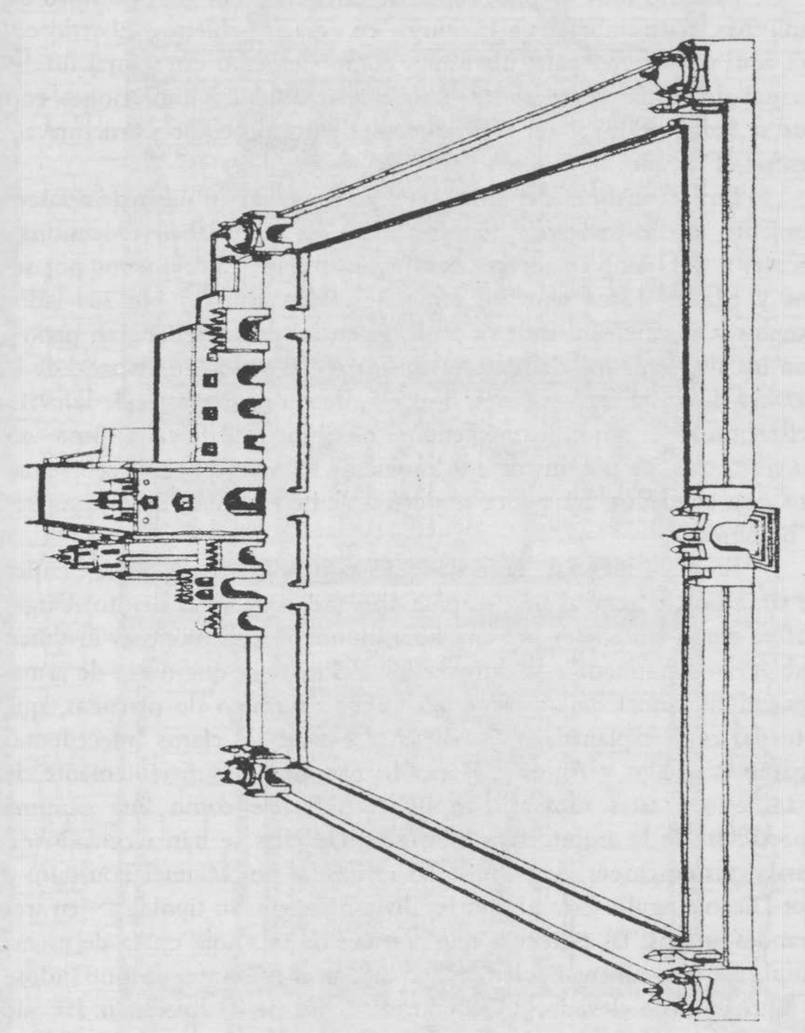


Figura 2. Conjunto de un «convento-fortaleza» mexicano, según McAndrew.

pañoles fueron las iglesias almenadas de Extremadura y la baja Andalucía.

— Un atrio muy amplio, capaz de catequizar tan gran cantidad de indígenas, acostumbrados a la liturgia en espacios abiertos. El atrio cobra aquí un carácter particularísimo, como elemento estructural fundamental del conjunto, desbordando su magnitud las limitaciones con que se había utilizado en la arquitectura europea, como estructura accesoria al templo.

— En los rincones del atrio, las «capillas-posas» o lugar de aposentamiento de las imágenes que, en andas, se trasladaban procesionalmente, y que también servían para agrupar a los catecúmenos por sexos y edades. Estos sencillos templetes están abiertos por sus lados exentos y se vinculan —por su posición en los ángulos del gran patio— con los altares de los claustros peninsulares. El conocido grabado de la *Retórica* de fray Diego Valadés, de 1579, ilustra con escenas de la evangelización en el atrio, distinguiéndose en el interior de cada «posa» un religioso que, de pie, instruye a los indios, quienes permanecen sentados a su alrededor, agrupados respectivamente en niñas, niños, mujeres y hombres.

— En la vecindad de la fachada del templo y de cara al gran patio, se sitúa por lo general una «capilla abierta» —que Juan Benito Artigas define como «una iglesia al aire libre, donde el presbiterio es lo único cubierto»—, destinada a la extroversión del culto, y que nació de la necesidad funcional de oficiar a tan elevado número de personas, que situadas en la explanada divisaban al sacerdote. De claros antecedentes españoles —Palm y Antonio Bonet lo han puesto suficientemente de manifiesto—, estas capillas han de considerarse como una genuina aportación de la arquitectura mexicana. De ellas se han efectuado diversas clasificaciones, destacando las realizadas por Manuel Toussaint y por Diego Angulo. Este último las dividió —según su tipología— en tres grandes grupos: las estrechas que constan de una sola crujía de escasa amplitud, para albergar solamente el altar y el oficiante, encontrándose a ras del atrio o elevada —Coixtlahuaca (figura 3), Tlahuelilpan; las que al presbiterio añaden un pórtico con una o dos naves, que acogían cierta cantidad de fieles —Cuernavaca y Teposcolula—; y aquellas que son verdaderos templos de varias naves, con la particularidad de tener su frente abierto, divisándose las ceremonias desde el exterior —Capilla

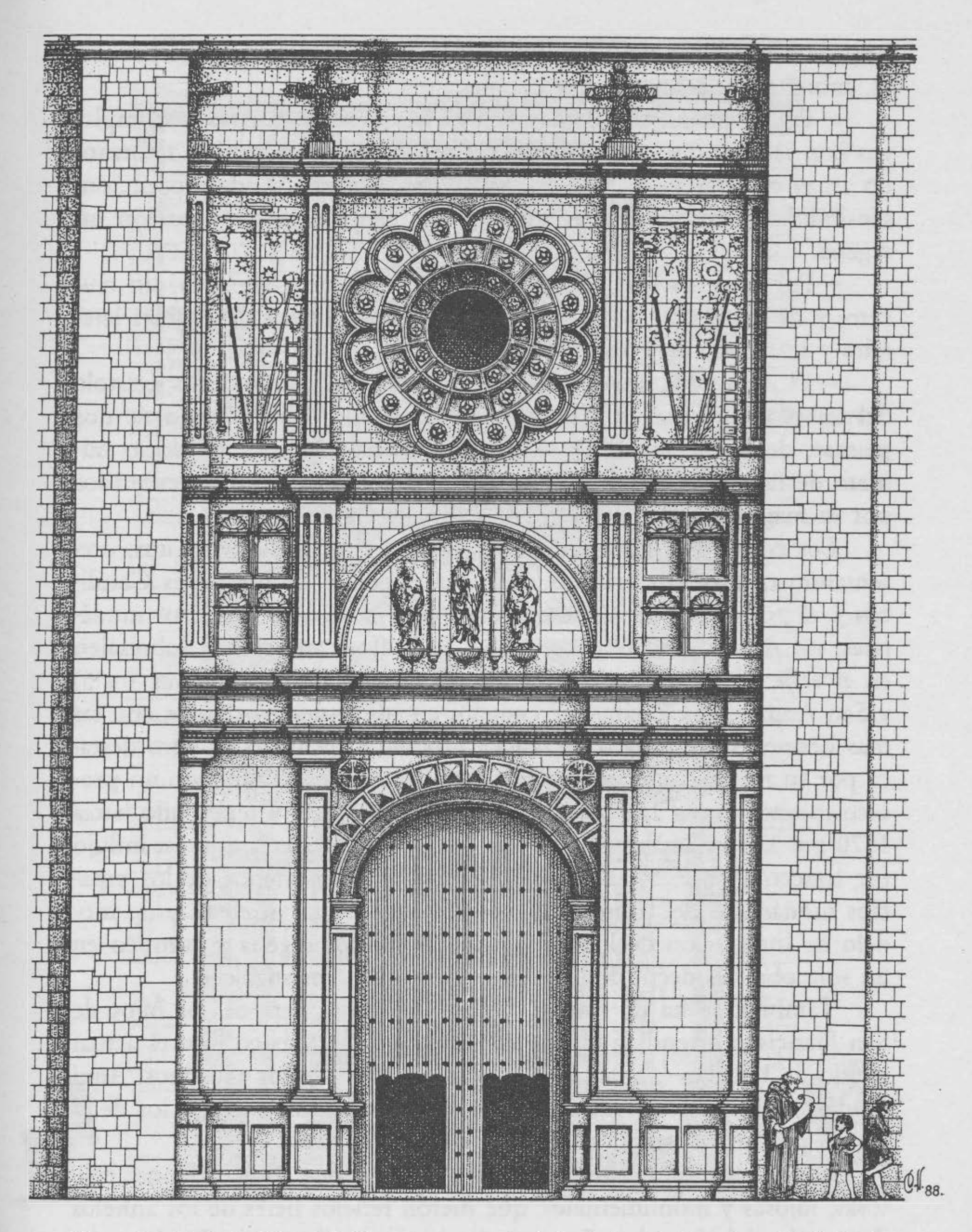


Figura 3. Portada lateral del templo conventual dominico de San Juan Bautista de Coixtlahuaca, Oaxaca. Original y gentileza de Carlos Chanfón Olmos.

Real de San Gabriel de Cholula, con su solución espacial tipo mezquita, cubierta por sesenta y tres cúpulas.

– En los atrios, las capillas posas y las capillas abiertas se completan con las grandes cruces de piedra colocadas sobre gradas, reforzando así el carácter sacral del espacio. En su decoración, desproporción, sensibilidad y tosquedad, se advierte con claridad la participación indígena.

– Por lo general, el templo es de una sola nave alargada, sin crucero, y de gran altura. Con cabecera poligonal, carece de capillas laterales y se cubre con bóvedas de crucería.

– El convento, situado como los españoles al lado de la Epístola del templo, presenta sus dependencias en torno a un claustro de dos plantas, de forma regular y reducidas dimensiones, por el escaso número de religiosos que albergaba; aunque no faltaron otros destacados por su magnitud, como Acolman, Yuriría y Cuilapán.

Los conventos de la orden franciscana son los más antiguos, presentando como características comunes el gótico de los Reyes Católicos y el primer renacimiento hispano, con motivos decorativos mudéjares, los típicos medallones y temas de la flora autóctona. Sobresalen en el valle de Puebla los de San Miguel de Huejotzingo (figuras 4 y 5) y San Andrés de Calpán, que cuentan en sus respectivos atrios con las más hermosas posas de toda Nueva España. El primero de ellos destaca por su mejor conservación y monumentalidad, culminando un proceso iniciado hacia 1528 por fray Juan de Alameda, y terminado hacia 1570 por Diego de Valadés. Está generalmente aceptado que su influjo fue trascendental, sirviendo de gran prototipo inspirador de los espacios monásticos del primer siglo de la arquitectura virreinal, y de modelo de integración de los universos culturales indígena y europeo en un sola obra; es decir, de ejemplo incipiente de mestizaje.

También se ha de reseñar la actividad misionera de los hijos de San Francisco extendida al nordeste del valle de México –en el actual estado de Hidalgo–, antes de la llegada al lugar de los agustinos. Aquí fundaron algunos conventos relacionados estilísticamente con los de la región poblana, destacando el de Tlahuelilpa.

Los conventos agustinos se distinguen por sus construcciones costosas, lujosas y monumentales, que fueron reflejos fieles de los anhelos de grandeza de la orden. Los templos se caracterizan por el piñón con almenas en que se remata la fachada, que en algunos lugares se trans-

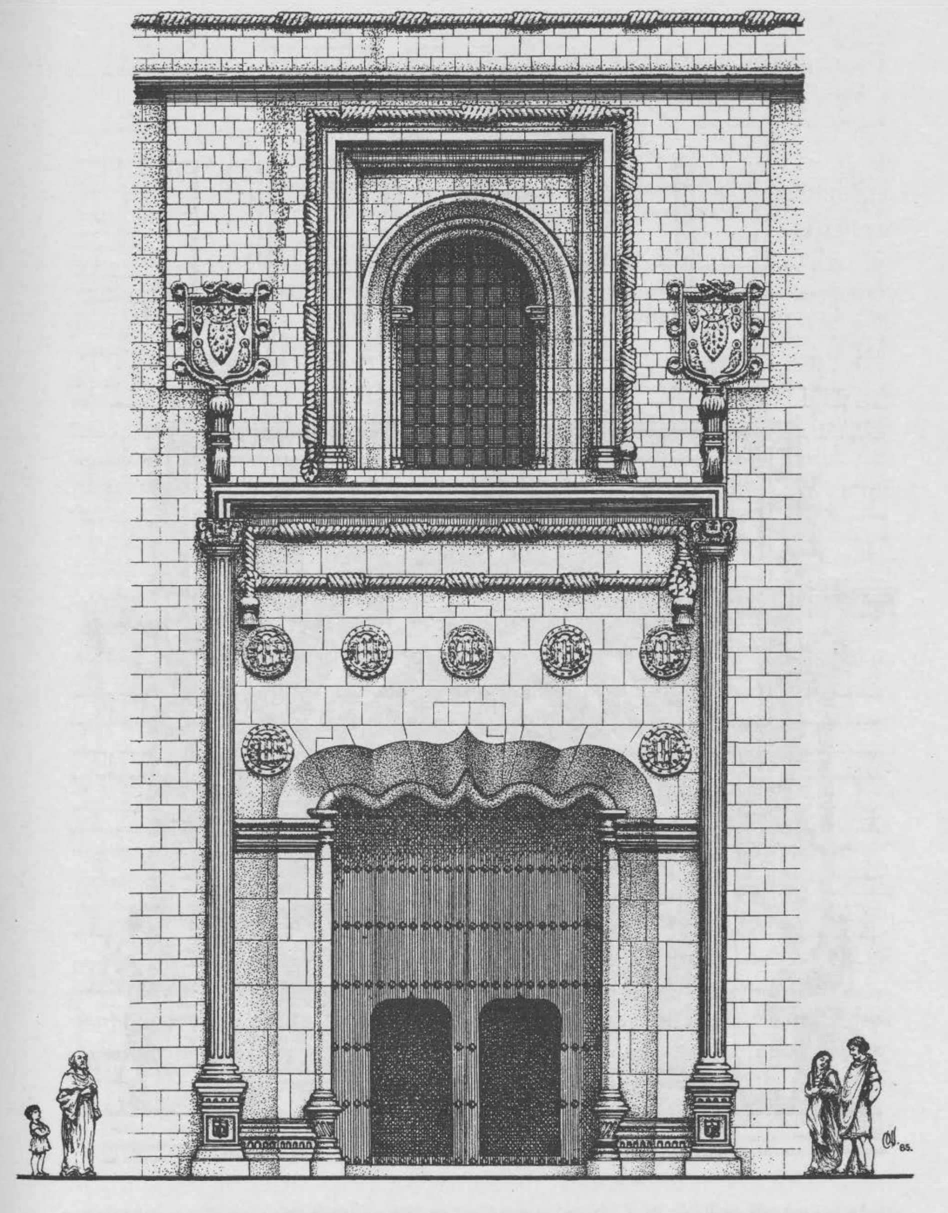


Figura 4. Portada principal del convento de San Miguel de Huejotzingo. Original y gentileza de Carlos Chanfón Olmos.

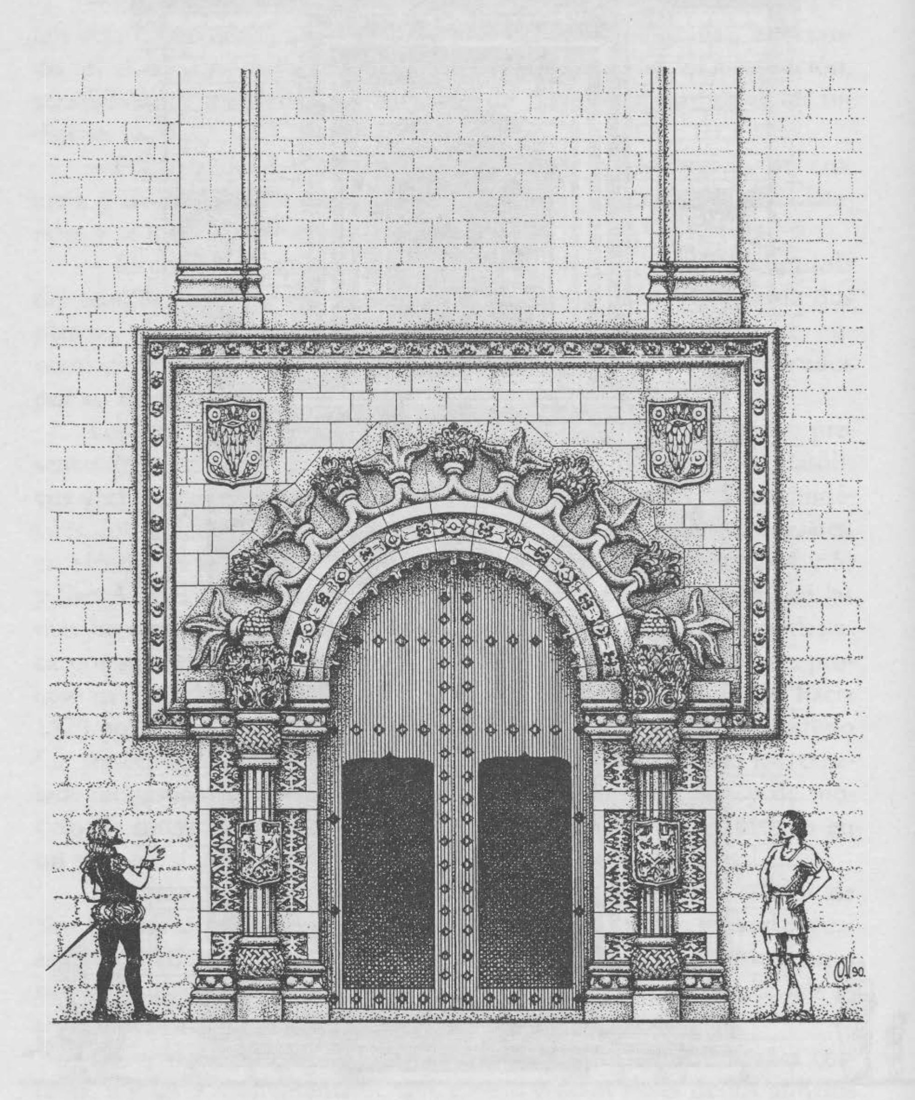


Figura 5. Portada lateral del convento de San Miguel de Huejotzingo. Original y gentileza de Carlos Chanfón Olmos.

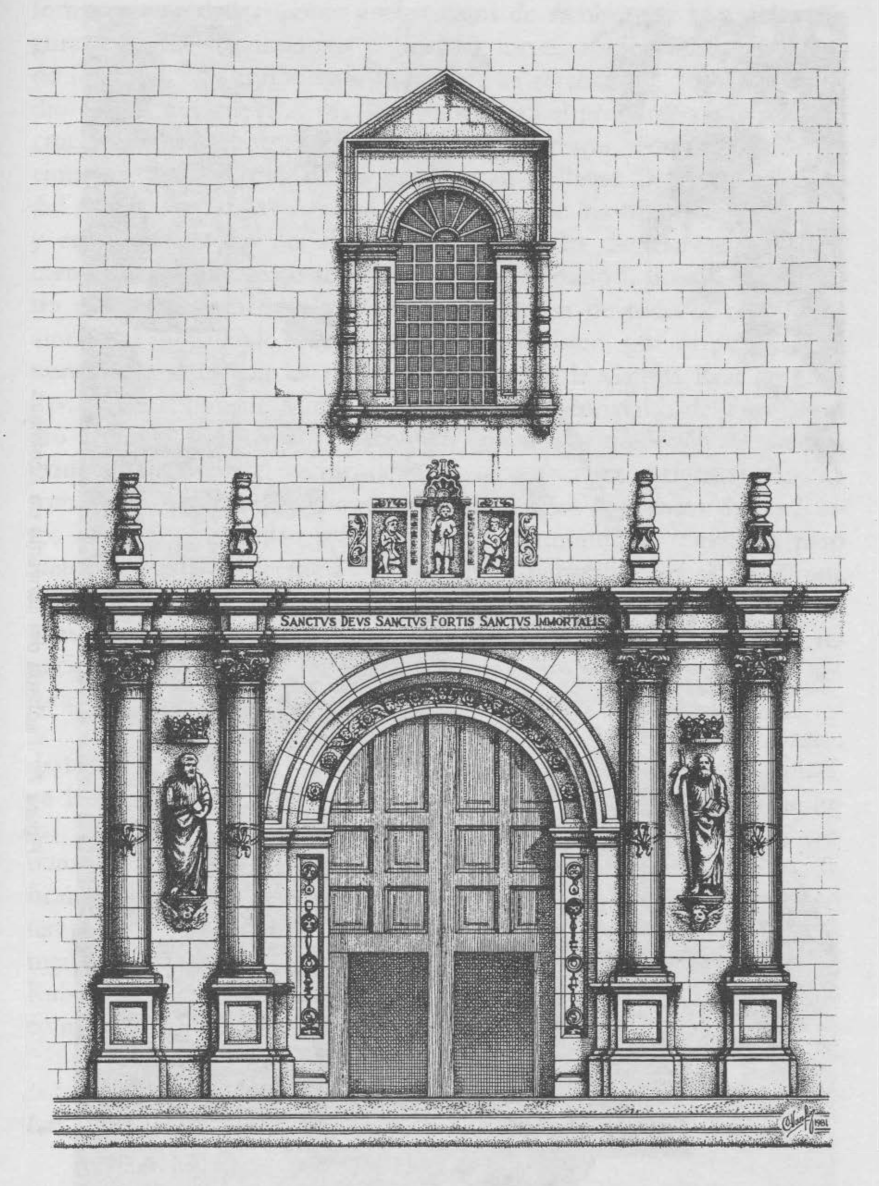


Figura 6. Portada del templo conventual agustino de Los Santos Reyes en Metztitlán Hidalgo. Original y gentileza de Carlos Chanfón Olmos.

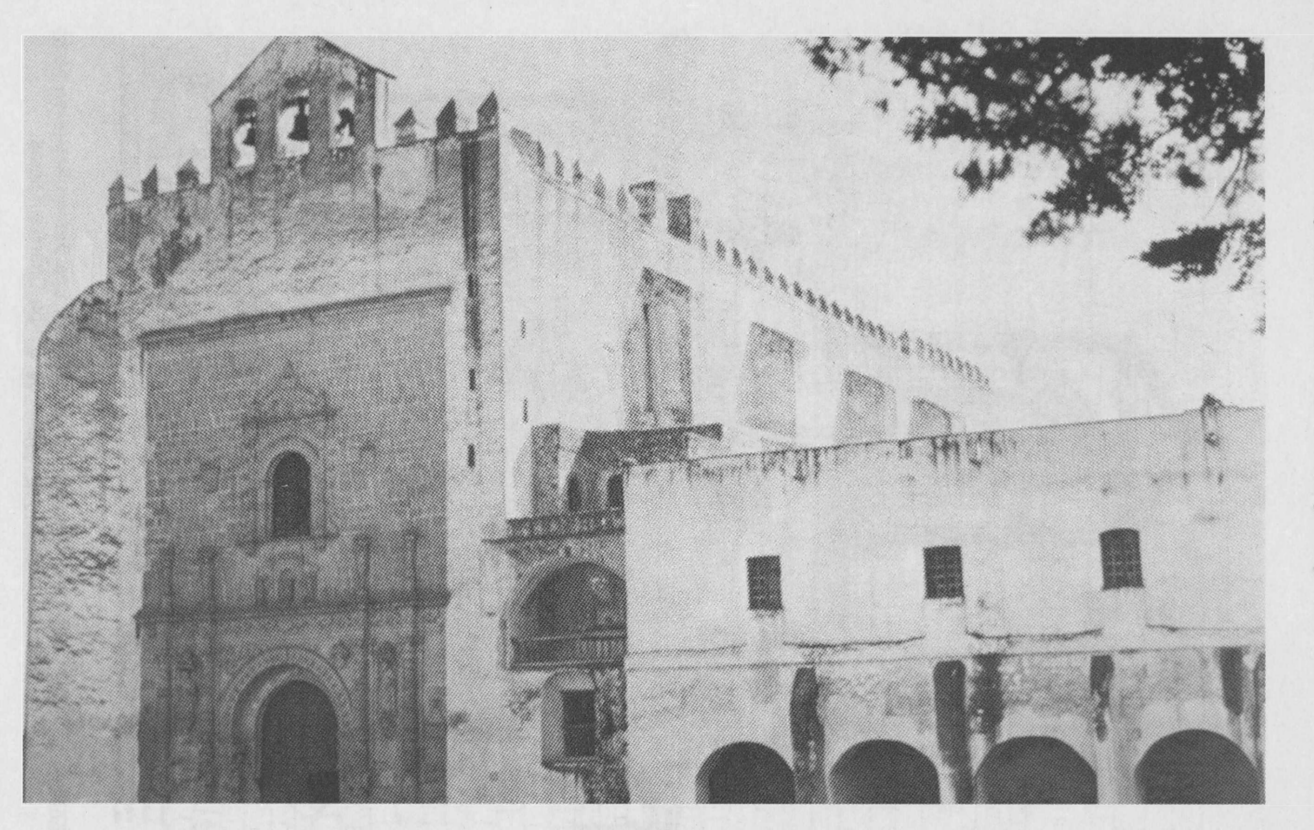


Figura 7. Fachada del convento de Acolman.

forma en espadaña –como en los casos de Acolman y Metztitlán (figura 6)– y las voluminosas y elevadas torres, aumentando el aspecto de fortaleza. El cubrimiento de la nave se efectúa con bóveda de medio cañón, destinándose las de crucería para el presbiterio y la nave de crucero. Sobresalientes son sus portadas platerescas, destacando por encima de todas –«reina de las mexicanas», la llamó Diego Angulo– la del gran convento de Acolman, en el valle de Teotihuacán, cuyo fino y equilibrado conjunto, de anónima mano, ha de relacionarse justamente con el plateresco sevillano (figura 7). Mario J. Buschiazzo advirtió que es la fachada plateresca más hermosa de todo el continente americano, señalando que sus esculturas «resisten, por su pureza y finura, el paralelo con las del Ayuntamiento o la Capilla Real de Sevilla». En la región de Michoacán, el suntuoso convento de Yuriría copió la portada principal de Acolman con mayor profusión decorativa, evidenciando, con el vecino de Cuitzeo, una clara indigenización. La sombra de Acolman, se proyectó, además, a los conventos de los Santos Reyes de Metztitlán y San Miguel de Ixmiquilpán (figura 8), pero atenuándose la exuberancia con formas más sencillas; así se inició una corriente geométrica que triunfó posteriormente en el espléndido convento de San Nicolás de Actopan (figura 9), en Hidalgo. Su pleno renacimiento abrió la llamada «etapa claroscurista», con el uso de casetones, puntas de diamantes, hornacinas y almohadillados.

Entre los tardíos conventos dominicos de la región de Oaxaca, destaca el excepcional de Cuilapán, con su iglesia de planta basilical, en la que las tres naves están separadas por gruesas columnas cilíndricas, y cubiertas de madera a dos aguas en la nave central y a una vertiente en las laterales, introduciéndose un cambio importante al modificarse la tipología propuesta y desarrollada por los franciscanos del templo de nave única, sin capillas laterales. Obra posible del lego portugués Antonio Barbosa, fue construida entre 1555 y 1559, pensando Kubler en la posibilidad de que se hubiera proyectado inicialmente como un templo de cinco naves.

Las grandes catedrales mexicanas

Otro de los capítulos más sobresalientes de la arquitectura hispanoamericana del siglo XVI es el de las catedrales novohispanas. El mo-

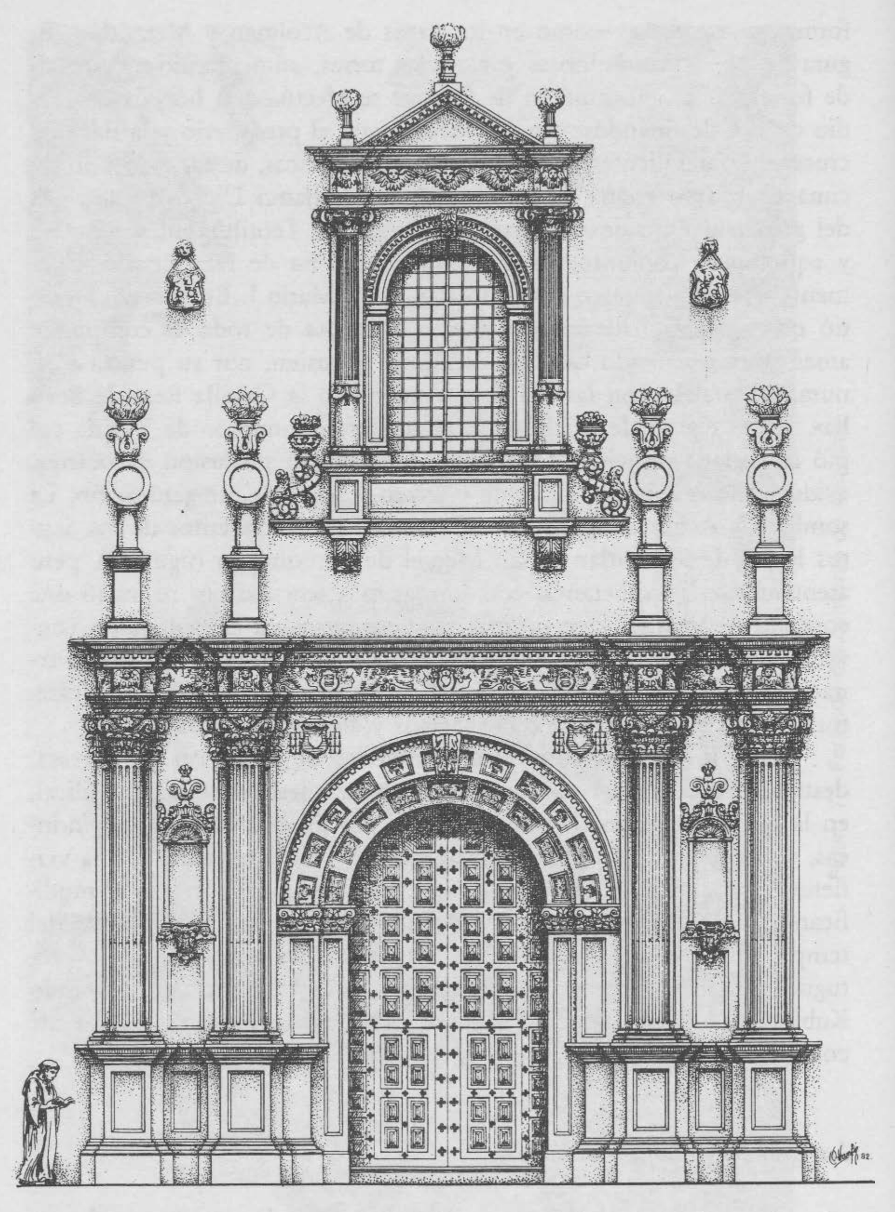


Figura 8. Portada del templo conventual agustino de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan, Hidalgo. Original y gentileza de Carlos Chanfón Olmos.

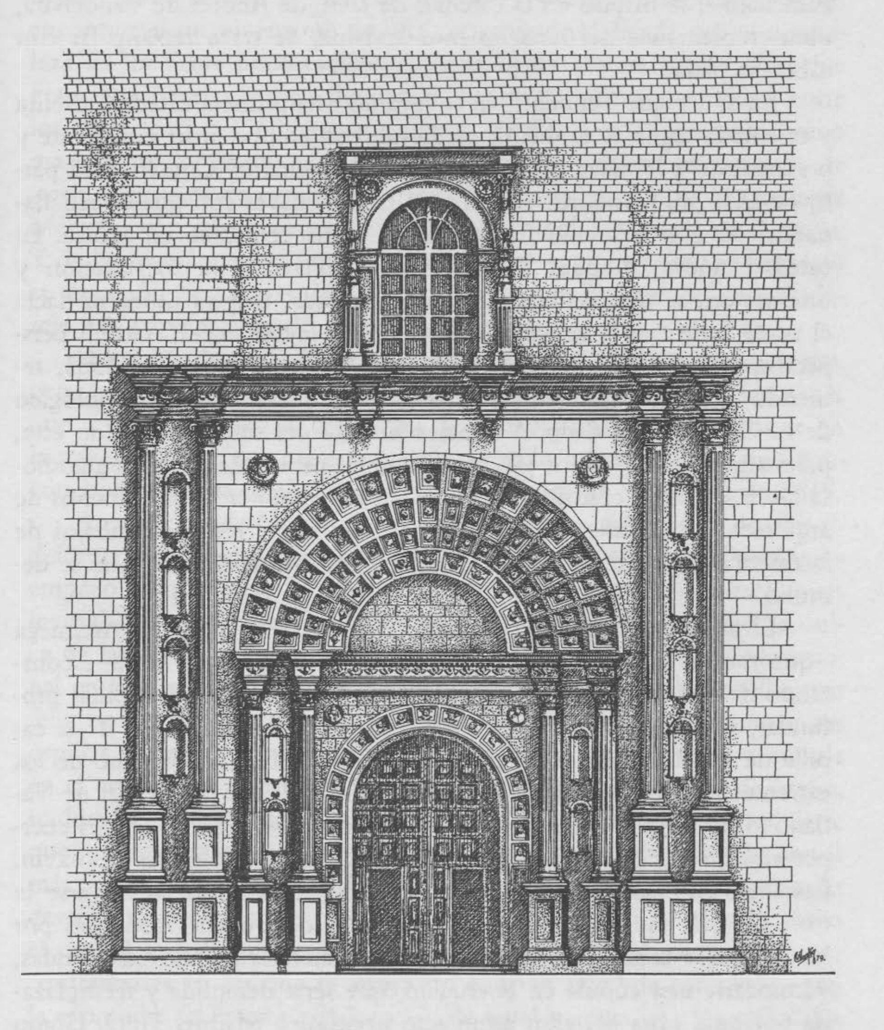


Figura 9. Portada del templo conventual de San Nicolás de Actopan, Hidalgo. Original y gentileza de Carlos Chanfón Olmos.

delo de templo metropolitano que pasó a Nueva España y al resto de América en esta primera fase —salvando la profunda originalidad de Pátzcuaro—, se inspiró en la catedral de Jaén, de Andrés de Vandelvira, obra emblemática del renacimiento andaluz, de traza rectangular con cabecera plana.

En la antigua Tenochtitlán se levantó una primera catedral, exenta y orientada según la tradición medieval, con amplio atrio a su frente y presentando a la plaza mayor una puerta secundaria. Construida a partir de 1526, su planta fue rectangular, de tres naves con pilares achaflanados, sin ábside y cubierta con techo plano rematado en azotea. La catedral nueva, después de diversas dudas sobre su localización y orientación, se decidió erigirla también aislada, con su cabecera hacia el norte y de cara a la plaza, con el fin de lograr un espacio en perspectiva, según la corriente renacentista. Fue comenzada en 1563, teniendo que solventarse en primer lugar el arduo problema tecnológico de su cimentación, dado el carácter lacustre del subsuelo; siendo éste, precisamente, uno de los aspectos que más cabe señalar de su grandiosa fábrica, que se constituyó en uno de los más atractivos empeños de arquitectura hidráulica del momento. Cuando en 1624 los trabajos de la catedral nueva se hallaron suficientemente avanzados, la vieja se demolió.

El amplio y armónico trazado se debió a Claudio de Arciniega —que fue revisado posteriormente por Juan Gómez de Mora—, constando de tres largas naves de más de cien metros y de dos capillas profundas, y testero plano del que sobresale el ábside poligonal de la capilla de los Reyes. Se programó levantar una torre en cada uno de los extremos, según el modelo de Juan de Herrera para la catedral de Valladolid, pero sólo se alzaron las dos del frente, diseñadas en sus cuerpos superiores por José Damián Ortiz de Castro a finales del siglo XVIII. Las ideas primigenias de este templo-salón se variaron, al elevarse la nave central, sustituirse en ésta las bóvedas de crucerías goticistas por las de medio cañón con lunetos, y en las laterales por bóvedas vaídas, y colocarse una cúpula en el crucero, que sería demolida y reemplazada por otra, obra del gran arquitecto neoclásico Manuel Tolsá. Como ocurrió en tantos otros de estos grandes empeños arquitectónicos, el proceso constructivo fue complejo y extraordinariamente dilatado en el tiempo, no concluyéndose hasta los inicios de la segunda década de la centuria decimonónica (figura 10).

Hermanada con la catedral de México está la de Puebla de los Ángeles, de menores dimensiones, aunque de mayor uniformidad estilística —dada su más rápida construcción— y torres más airosas, al no encontrar el inconveniente de una cimentación delicada por la naturaleza de un firme poco estable. Aquí la figura arquitectónica clave fue Francisco Becerra, quien desarrolló una destacadísima actividad entre los años 1575 y 1580, los que fueron desde su nombramiento como maestro mayor hasta su marcha a Quito. La poblana es también de tres naves y dos de capillas hornacinas, pensándose —al igual que la de México— con cuatro torres en sus ángulos y cubrimiento a igual altura. Y de la misma manera que en aquélla, durante el siglo XVII se proyectó la elevación de la nave central por Gómez de Trasmonte, colocándosele una cúpula, obra de Pedro García Ferrer.

También de tres naves de la misma altura y cubiertas de crucerías, pero sin capillas laterales, es la catedral de Guadalajara, vinculada —más que a la jiennense- a la granadina de Diego de Siloé. Posee ábside en la nave central y dos torres a los pies, siendo las actuales de tipo neogótico, ya que las originales se destruyeron por un terremoto en 1819.

La catedral de Mérida de Yucatán —bajo la advocación de San Ildefonso y espacialmente tan influenciada por la de Santo Domingo— empezó a construirse en 1563, concluyéndose muy rápidamente, pues los trabajos estuvieron realizados antes de finalizar el siglo. Fue la única de las mexicanas que se terminó en el XVI, lo que la hace excepcional en la historia de la arquitectura virreinal, manifestando por ello una feliz unidad de criterios estéticos. De tres naves de igual altura y sin capillas laterales se cubrió con bóvedas vaídas acasetonadas y cúpula en el crucero, cuyo tambor hubo de inspirarse en el tratado de Serlio, traducido al castellano por Villalpando. Carlos Chanfón nos advierte que, en su monumental sencillez, es una de las joyas arquitectónicas más valiosas de la península de Yucatán. El arquitecto mexicano ha descrito puntualmente su fachada de cinco cuerpos, destacando cómo el central se halla rematado por un imafronte elevado, flanqueado por contrafuertes en los que se apoya un enorme arco «de cobijo» —según la expresión de Fernando Chueca—, de igual manera que los utilizados —en versión gótica—, por Gil de Hontañón en la catedral nueva de Salamanca, y —en expresión plateresca— por Juan de Álava para la iglesia conventual de San Esteban en esta misma ciudad. Bajo el gran arco existe un bello escudo, donde se labraron las armas de la monarquía

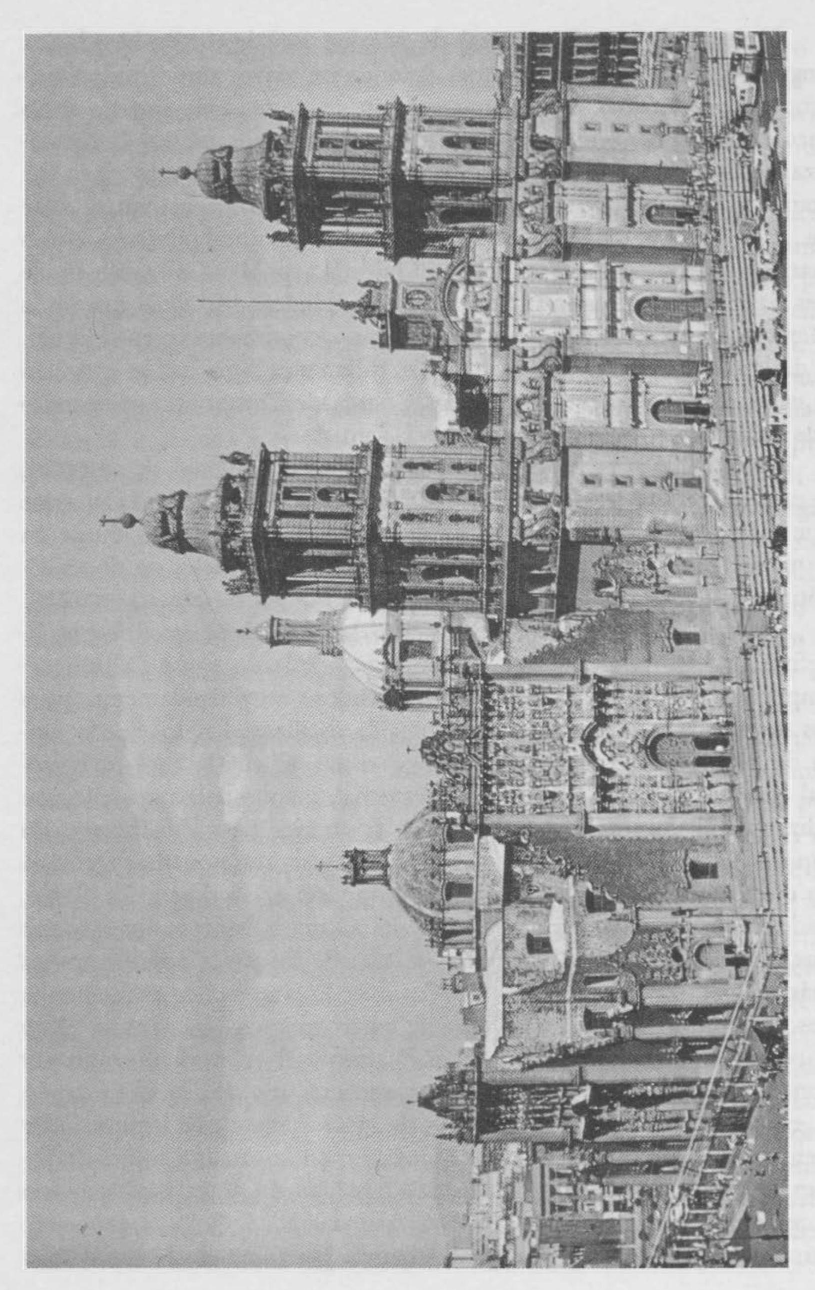


Figura 10. Vista general de la catedral de México.

de los Habsburgos españoles con el Toisón de Oro, que fue sustituido en 1822 por el Águila Nacional. Su puerta se flanquea con pilastras pareadas —en cuyos intermedios se encuentran nichos con las esculturas de San Pedro y San Pablo— que soportan un sencillo y limpio entablamento; sobre ella, la austera ventana del coro, de profundo vano (figura 11). Su severidad se explica por la participación aquí de los ingenieros que trabajaron en las fortificaciones de La Habana, Pedro de Aulestia y Juan Miguel de Agüero.

De sorprendente ha de calificarse el proyecto de Pátzcuaro, de particularísima tipología, basada en los modelos ideales del Renacimiento y sin antecedentes hispanos: un templo central con cinco naves radiales unidas por el testero, que confluyen en la capilla mayor pentagonal, rodeada por una girola completa, con capacidad para una multitud de fieles. Frente a los vértices del pentágono, conformando el deambulatorio, se abren la sala de capítulos, la sacristía y tres capillas (figura 12). De autor desconocido, el programa fue diseñado a impulsos del humanista obispo de Michoacán Vasco de Quiroga; pretendiéndose muy posiblemente reproducir en su planta el modelo geométrico de ciudad pentagonal con cinco puertas y grandes ejes radiales convergentes en el lugar central y principal. Así, esta casa de Dios trasladaría a una escala menor una Jerusalén Celestial nueva, fundamentada no en las Sagradas Escrituras, sino en los modelos propios de la tratadística militar del siglo XVI.

La construcción comenzó hacia 1540, vinculándose más tarde a los trabajos el arquitecto Hernando Toribio de Alcaraz. Cuarenta años después de sus comienzos solamente se había concluido una de sus naves, abandonándose cuando la sede episcopal se trasladó a Valladolid de Michoacán, hoy Morelia.

El núcleo neogranadino

El Nuevo Reino de Granada, que había sido una zona marginal al imperio incaico, permitió con la debilidad de su cultura indígena la transferencia directa de lo español, que cobró también aquí un carácter integrador, artísticamente singularizado por un deseo de modestia, propiciándose desde la metrópoli unas actuaciones enmarcadas en la sencillez y la austeridad decorativa, con el ánimo de controlar los excesos

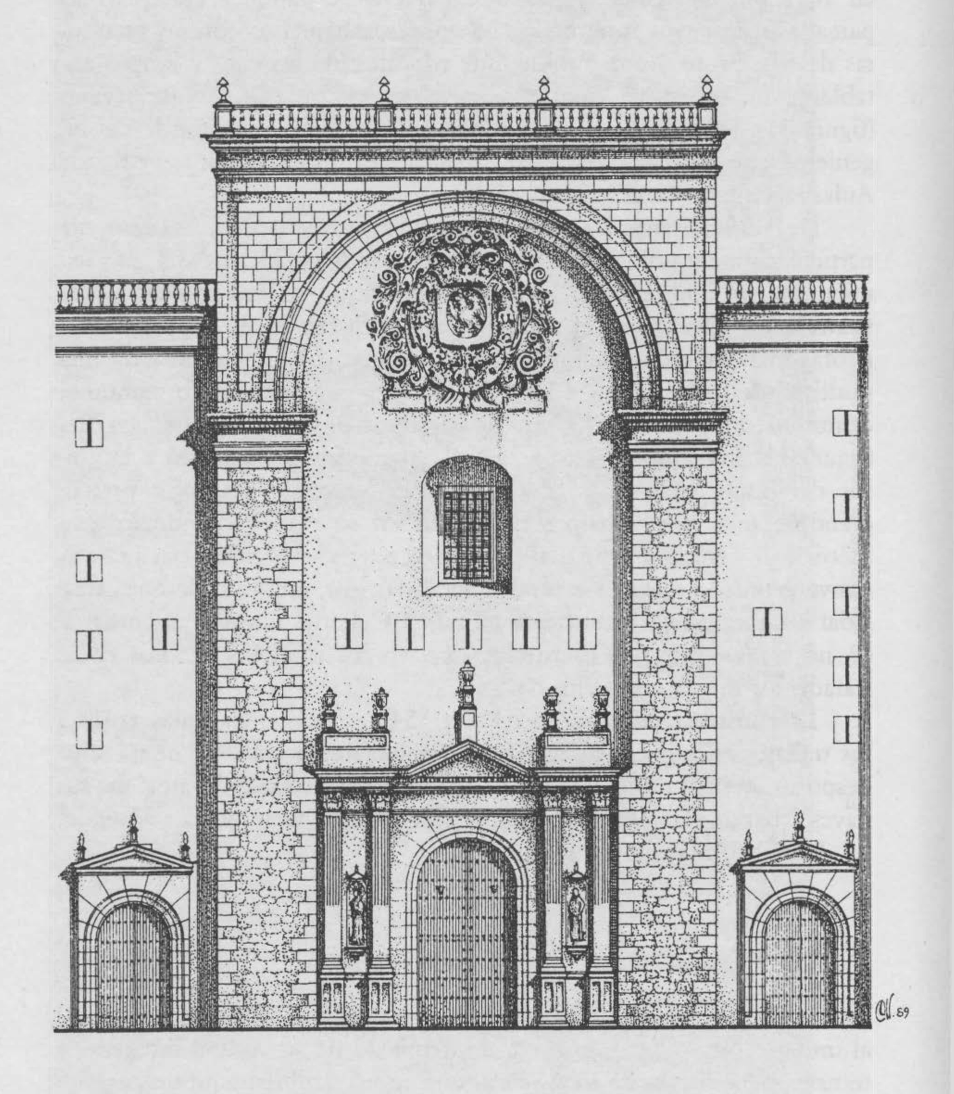


Figura 11. Portada de la catedral de San Ildefonso en la ciudad de Mérida, Yucatán. Original y gentileza de Carlos Chanfón Olmos.

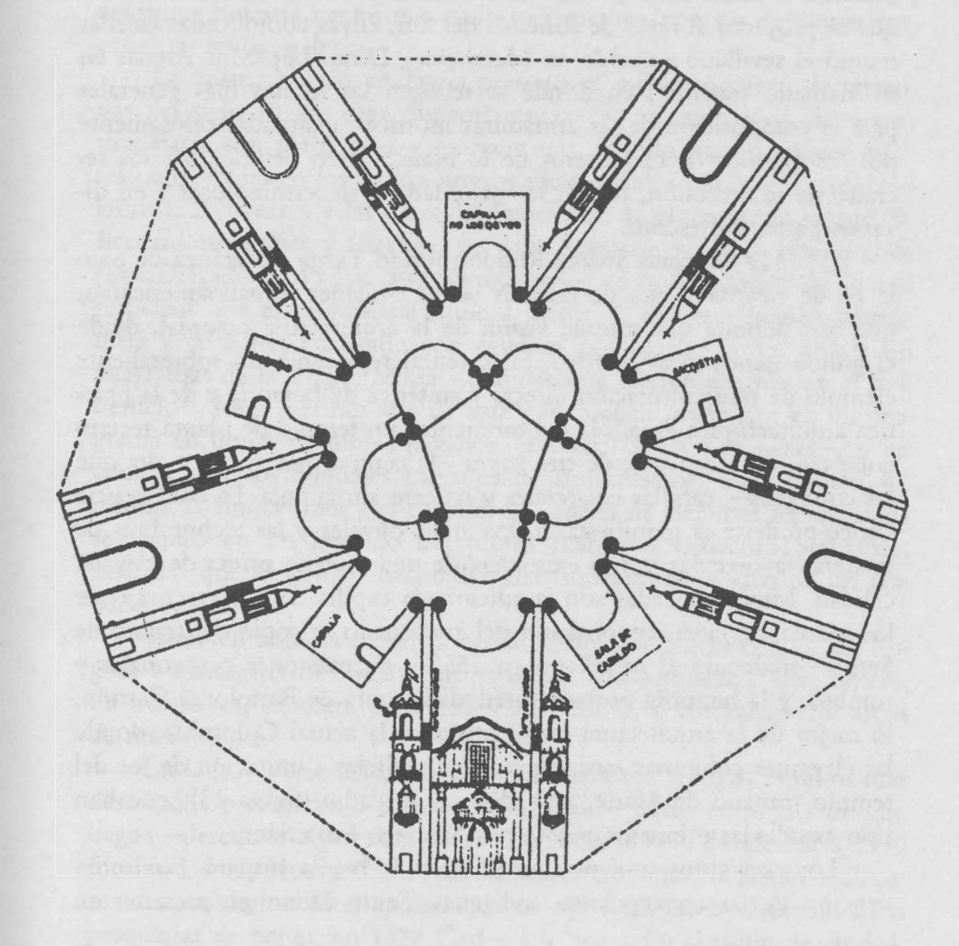


Figura 12. Planta pentagonal de la catedral de Pátzcuaro (Michoacán), según Diego Angulo.

ocurridos en México. Sus fundaciones costeras —en particular, La Margarita (1528), Santa Marta (1528), Coro (1528 o 1529) y Cartagena de Indias (1533)— sirvieron de punta de lanza para la penetración hacia el interior.

Otra nota muy característica de la arquitectura neogranadina lo representó el fuerte mudejarismo de las cubiertas de sus edificios, técnica que se proyectó al resto de América del Sur, cuyas complicadas lacerías reunió el sevillano —nacido en Marchena— Diego López de Arenas en su afamado tratado [3], en donde se recogen las recetas más generales para la composición de las armaduras moriscas, guardadas celosamente por los gremios de carpinteros de lo blanco, pero ocultándose los secretos de la profesión; de ahí la oscuridad en su terminología y en diversas partes del escrito.

En 1539 Gonzalo Suárez Rondón fundó Tunja —coetánea de Santa Fe de Bogotá—, una de las más bellas ciudades hispanoamericanas, que nos permite una amplia visión de la arquitectura colonial, desde el gótico isabelino al barroco. Su catedral representa un sobresaliente ejemplo de transculturación directa y sintética de la teoría y de la práctica arquitectónica española del momento: un templo de planta rectangular con testero plano, de tres naves —la central más ancha y alta que las contiguas—, capillas colaterales y crucero sin cúpula. La confluencia gótico-mudéjar se manifiesta en los arcos ojivales y las techumbres de madera, favorecidas por la existencia de una materia prima de elevada calidad. Muy destacadas son la adicionada capilla de la Veracruz o de los Mancipes, cuya composición del artesonado se copió del tratato de Serlio —traducido al castellano en 1552—, de casetones octogonales y rombos, y la hermosa portada catedralicia, obra de Bartolomé Carrión, lo mejor de la arquitectura renacentista en la actual Colombia, donde las elegantes columnas estriadas poseen capiteles a imitación de los del templo romano de Marte, grabados por Palladio (figura 13); que han sido estudiadas minuciosamente por Santiago Sebastián.

Los conventos tunjanos manifiestan la huella hispana, sin intervención de las concepciones indígenas. Santo Domingo presenta un

[3] D. López de Arenas, *Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes con la conclusión de la Regla de Nicolás de Tartaglia y otras cosas tocante a la Iometría y puntas del compás*, Sevilla, por Luis Estupinán, 1633.

claustro de pilares octogonales de ladrillo con los arcos encuadrados en alfices, de tradición andaluza. El de las Clarisas, que está influenciado por el convento de San Francisco de Quito, tiene un claustro semejante al de los dominicos, aunque con columnas en las galerías altas. El claustro de San Francisco se erigió con arquerías de rosca rehundida, resolviéndose los ángulos con la unión de cuatro columnas. Y el de los agustinos muestra un mismo estilo y estructura, con sus columnas toscanas en ambas galerías.

La misma ciudad de Tunja presenta el mejor conjunto de viviendas del siglo XVI de toda Sudamérica, en las que conviven elementos mudéjares con platerescos y renacentistas: ladrillo limpio, alfices, pilares octogonales en los patios, artesonados, escudos heráldicos, etc. Destacan la Atarazana, y las casas del Fundador, de Holguín, de Luque, de Bernardino Mújica y Guevara, de Ruiz Mancipe y del Escribano o de Juan Delgado de Vargas. Esta última posee en la techumbre de su sala principal una extraordinaria riqueza pictórica, con un mensaje humanista y cristiano, analizado con agudeza por Martín Soria; donde los anagramas de la Virgen María —el núcleo de la composición en el harneruelo—, Jesús y el nombre de San José quedan integrados en un programa en unión de dioses paganos —Júpiter, Diana y Minerva—, el escudo y diversos animales cargados de simbolismos: los elefantes, los monos, el rinoceronte y el caballo. La cacería de elefantes representada se inspiró en un grabado del pintor flamenco Giovanni Stradanus, mientras que el motivo decorativo del rinoceronte se sacó de un grabado de Durero.

También sobresalen en la actual Colombia las catedrales de Bogotá y Cartagena de Indias con parecidas composiciones. Esta última, de tres naves, cabecera ochavada y abovedada, y columnas con arcos de medio punto.

En la hoy Venezuela, la arquitectura colonial —cuyos estudios más destacados pertenecen a Graziano Gasparini— nació en la isla de Cubagua —descubierta por Alonso de Ojeda en 1499—, donde hacia 1510 fue fundada la Nueva Cádiz, de rápido crecimiento, llegando a alcanzar una poblacion total aproximada de mil habitantes. Dedicada a las pesquerías de perlas, en 1528 Carlos I le concedió el título de ciudad, pero once años más tarde comenzó el éxodo demográfico tras una exhaustiva depredación del caladero. A las fundaciones ya señaladas, se añadieron en el mismo siglo XVI las de El Tocuyo (1545), primera del

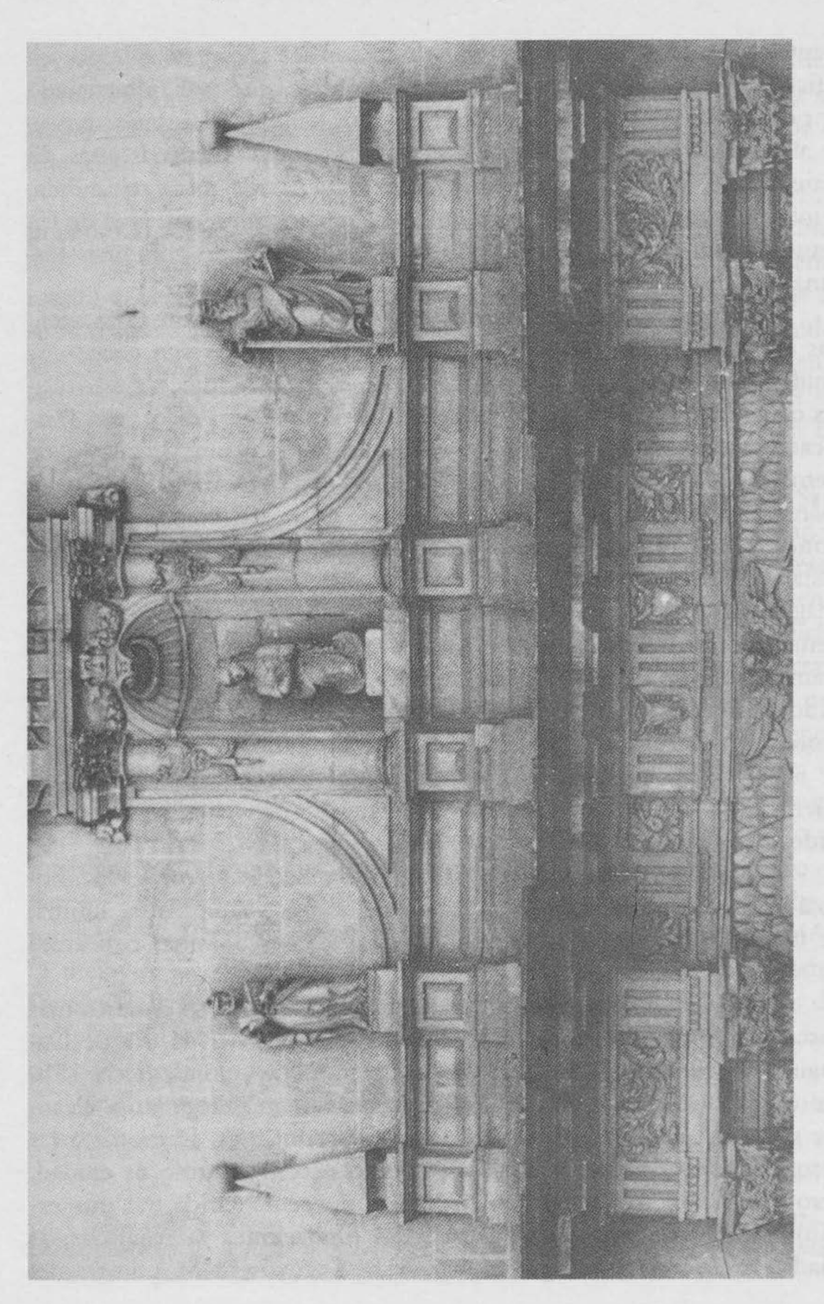


Figura 13. Portada de la catedral de Tunja.

interior, por Juan de Carvajal; Nueva Segovia (1552); Valencia (1555) por Alonso Díaz Moreno; Trujillo (1557); Santiago de León de Caracas (1567) por Diego de Losada, a la que trasladó su residencia en 1576 el gobernador Pimentel; y Maracaibo (1574) por Pedro Maldonado.

Fue en la ciudad de Coro donde radicó la primera sede episcopal de Venezuela; de ahí que poseyera también la primera catedral venezolana y única del quinientos (figura 14). Muy relacionada con la iglesia de La Asunción de Isla Margarita, trabajaron en ambas los arquitectos Francisco Ramírez y Bartolomé de Naveda. Los dos templos poseen planta basilical de tres naves separados por arcos de medio punto sobre pilares cilíndricos, cubiertas de madera, testero plano y presbiterio poligonal; influyendo esta disposición espacial en la iglesia del convento de San Francisco de Caracas, obra de Antonio Ruiz Ullán. Su fachada original que se perdió con el terremoto de 1641 poseía una portada manierista muy serliana, rematada con espadaña de doble cuerpo, como consta en los planos originales que atesora el Archivo de Indias.

El foco quiteño

En Ecuador, durante el siglo XVI, el trasplante arquitectónico se efectuó de modo semejante al de la Nueva Granada, ya que tampoco en estos lugares los conquistadores se encontraron con un contexto cultural fuerte que les obligara a alterar sus presupuestos estéticos y tecnológicos. Aquí Sebastián de Belalcázar fundó la villa de San Francisco de Quito, el 6 de diciembre de 1534, convirtiendo la capital de los shiris en la primera población española, elevada poco después a la categoría de ciudad, sede episcopal y más tarde Audiencia. De este modo, la antigua Quito se configuró como uno de los grandes centros hispanos de América, con irradiación hacia un territorio extensísimo, dotado de una vida artística esplendorosa. En su arquitectura desempeñaron un papel primordial los padres franciscanos, quienes llegaron acompañando al Adelantado, que a semejanza de lo que hiciera en México su hermano de religión, fray Pedro de Gante, establecieron la primera escuela de artes y oficios de la América del Sur, convertida luego en el Colegio de San Andrés, donde los religiosos enseñaron a los indios albañilería, carpintería, sastrería, herrería, zapatería, etc. A estos artesanos se unieron indígenas provenientes del Perú, llegados a

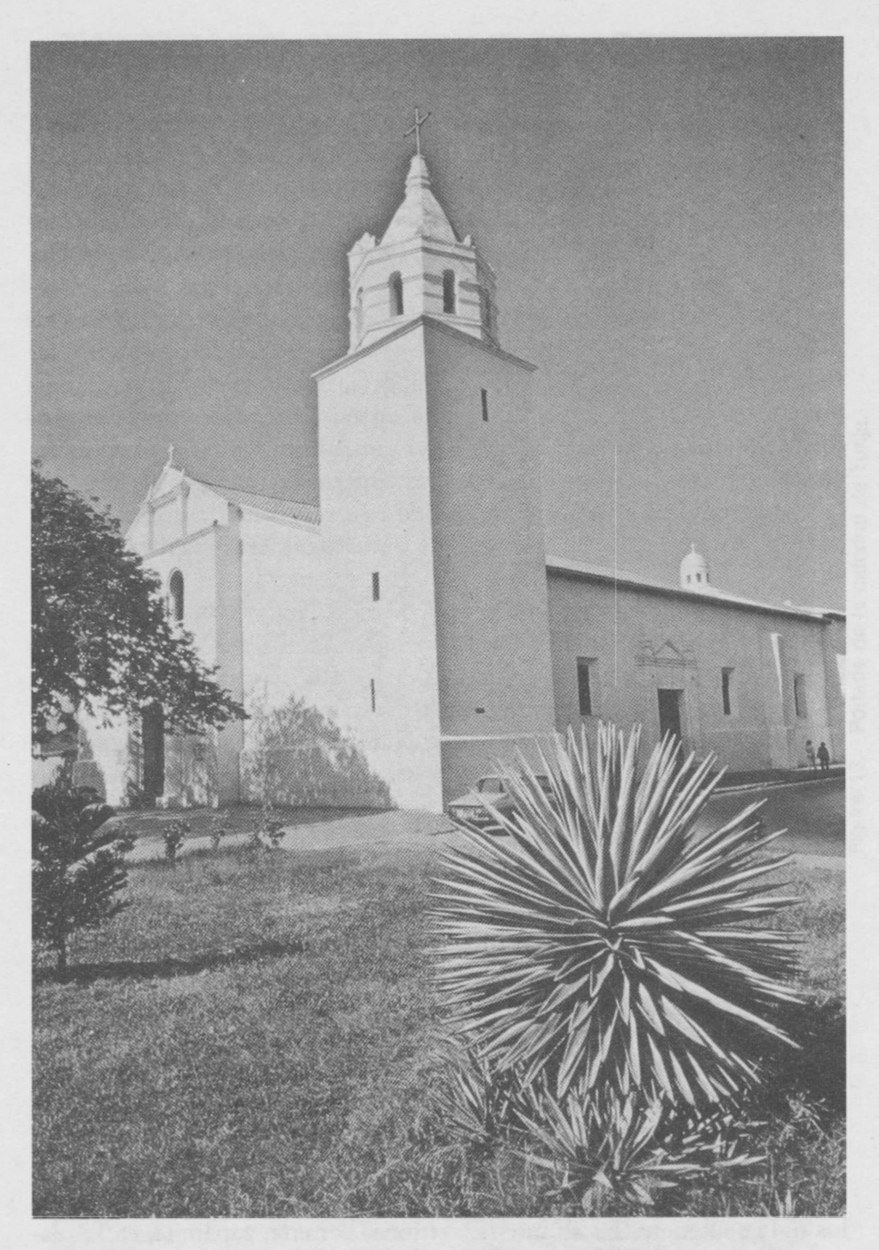


Figura 14. Vista exterior de la catedral de Coro.

Quito en número destacado con motivo de las guerras civiles, entre los que había buenos canteros, albañiles y plateros. Y así se formó en esa ciudad un foco artesano de primer orden para la producción artística, donde los indígenas se limitaron a actuar pasivamente como eficientes operarios bajo los dictados de los europeos.

El monumento más representativo de la arquitectura quiteña del siglo XVI es el conjunto conventual de San Francisco, fundado en 1535 —aunque comenzado a levantar más tarde— y terminado hacia 1581. En su fábrica se manifiesta una enorme capacidad de integración artística, al incorporarse desde los orígenes en un programa global las vertientes gótica, mudéjar, renacentista y manierista, que, al no ser fruto de añadiduras o modificaciones, pone de manifiesto un sentido de una libertad en el manejo de los estilos y de las técnicas desusado en Europa. De este modo América se fue configurando como una tierra nueva, capaz de dar un sentido unitario y armónico a lo diverso.

Los arcos de su claustro principal —de medio punto peraltados en las galerías bajas y carpaneles en las altas— tienen las rocas rehundidas y están encuadrados por alfices moriscos. La iglesia es de testero plano y tres naves, siendo la central más ancha y elevada que las laterales, de capillas conectadas entre sí por arcos de medio punto. Posee crucero, en cuyo tramo cuatro arcos apuntados sostienen un magnífico ejemplo de carpintería mudéjar: un artesón de planta octogonal sobre ancho arrocabe con imágenes de media talla. En el harneruelo, alrededor de un casetón central con piñas de mocárabes, fajas de lazos de a ocho, que también decoran los faldones; mientras que los netos de la armadura se decoran con pinturas de temas vegetales. En el coro alto queda también otra magnífica muestra de carpintería de lo blanco, salvada también del terremoto de 1755, que no obstante destruyó la rica techumbre de la nave.

La italianizante y erudita fachada de este edificio tan atractivo —la obra maestra del bajo renacimiento en el mundo hispánico— ocupa el frente de una plaza muy espaciosa, precedida de un atrio que además abarca el convento, elevado sobre el nivel de aquélla y cuyos bajos se aprovecharon para colocar tiendas o «covachas». La irregular topografía —característica de la ciudad de Quito— se salvó con una monumental escalinata de planta singular dividida en dos tramos, el superior cóncavo —que penetra en el atrio— y el inferior convexo —unido a la plaza—, separados por medio de un rellano también en forma de círculo.

Tan original solución para comunicar el atrio y la plaza se copió de un proyecto de Bramante para el Belvedere que no se efectuó, cuyos diseños publicó Serlio, tal como ha advertido el matrimonio boliviano José de Mesa y Teresa Gisbert. De dos cuerpos, más los campanarios, la fachada presenta en su conjunto una sensación de fuerza, que le viene del rústico almohadillado de las calles laterales, ciñendo incluso sus columnas toscanas. El claroscuro se manifiesta más en la calle central con el uso de un almohadillado fino en el primer cuerpo, y de las puntas de diamante en el segundo, que encuadran la ventana del coro (figura 15). El marcado contraste formal entre el frontis manierista y el interior del templo produce una tensión al visitante, un efecto sorpresivo característico de la arquitectura hispanoamericana, que se acentuará en el barroco. Realizada ya en los inicios del siglo XVII, la portada interior de la portería del convento repite con fidelidad la del palacio de Caprarola, diseñada por Vignola y divulgada en su famoso tratado.

La riqueza conventual de Quito se completa con los destacados conjuntos de Santo Domingo, San Agustín y La Merced. La presencia en la ciudad del inquieto arquitecto extremeño Francisco Becerra, que llegó desde Puebla de los Ángeles para marchar al año siguiente a Lima, dejó su impronta en las trazas de las iglesias de los dominicos y de los agustinos, sacándolas de cimientos. La portada manierista de la iglesia de La Merced presenta pilastras corintias con sus fustes ahondados por hornacinas, sobre las que descansa un friso dórico y frontón triangular, en cuyo tímpano se encuentra el escudo de la orden.

El mundo andino

En los actuales territorios de Perú y Bolivia, después de la prisión de Atahualpa en Cajamarca y la ocupación de la ciudad del Cuzco en 1533, la capital del Tahuantinsuyu, cayó en poder de los españoles el imperio espacialmente más dilatado de América. El medio geográfico, claramente definido por la imponente cordillera de los Andes, da lugar a dos mundos físicos radicalmente distintos y de difícil vertebración: la Costa, entre el mar y las montañas, y la Sierra, de muy complicados accesos y elevadas altitudes. Cuando llegaron los conquistadores, el núcleo fundamental del mundo incaico se hallaba en la Sierra, en torno al Cuzco, mas fue desplazado por aquéllos hacia la Costa con la

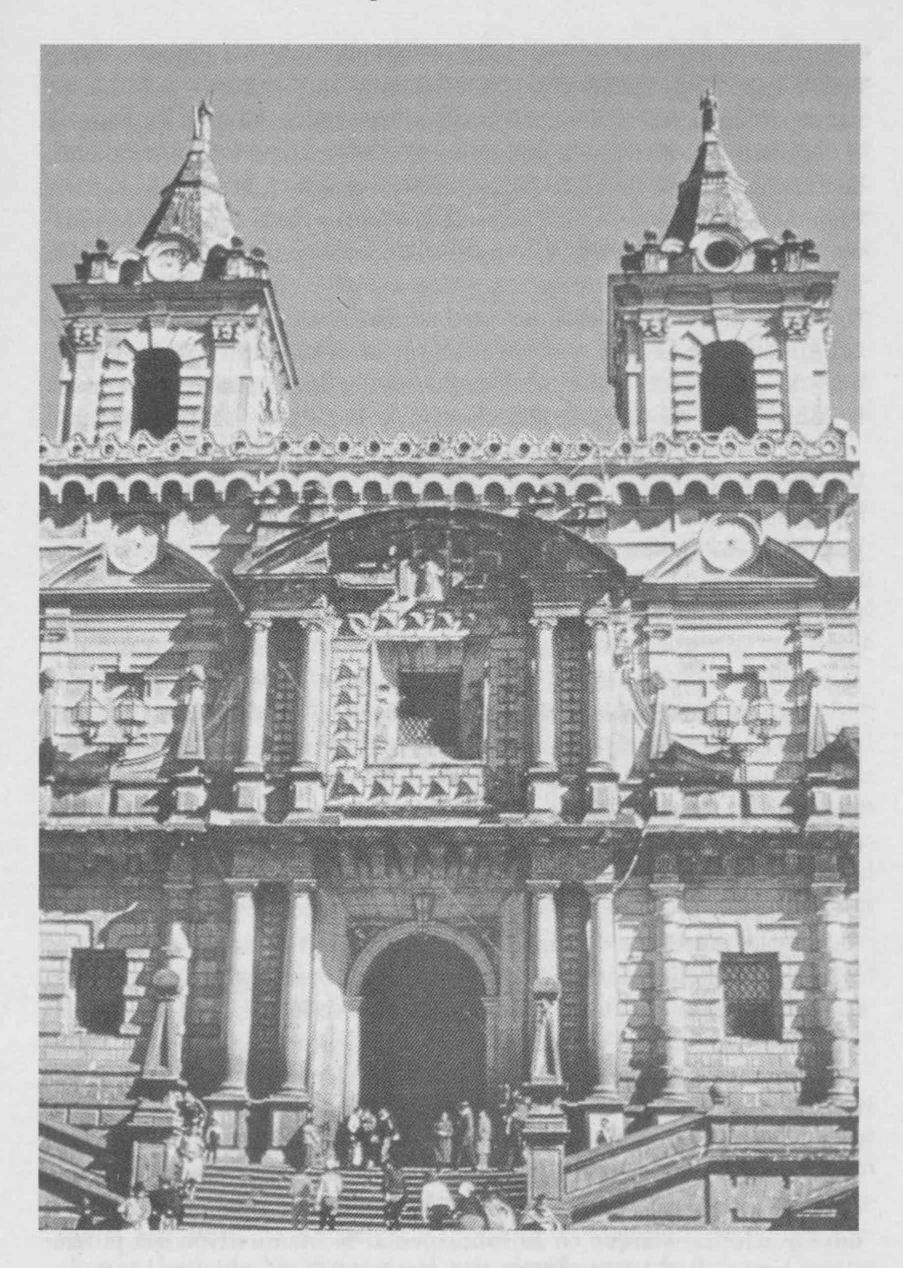


Figura 15. Fachada de San Francisco de Quito.

fundación el 18 de enero de 1535 de la ciudad de los Reyes o Lima, futura sede de la Audiencia, el Obispado y el Virreinato. Su función habría de consistir en conectar los centros productivos de los valles y el altiplano con las vías de comunicación marítima. En las tierras altas, las fundaciones de La Plata (Sucre, 1538) –donde radicó desde 1559 la Audiencia de Charcas–, San Juan de la Victoria de la Frontera de Huamanga (Ayacucho, 1539), Arequipa (1540), etc., ponen de manifiesto la preocupación de los nuevos amos por mantener la estructura productiva de la zona, que quedó extraordinariamente fortalecida con el descubrimiento de la rica vena de plata en el cerro Sumac Orco (1545), que dio nacimiento a la ciudad de Potosí. En 1548, una vez terminada la sublevación de Gonzalo Pizarro con la batalla de Xaquixaguana, el capitán Alonso de Mendoza fundó una ciudad a mitad del camino de Cuzco a Potosí, en el valle de Chuquiabo: Nuestra Señora de la Paz. Y fueron precisamente las luchas fratricidas entre los españoles, que siguieron a los agudos conflictos internos del incanato, lo que redundó negativamente en el desarrollo cultural, habiéndose de esperar la pacificación, que no fue lograda hasta la llegada, en 1569, del virrey Francisco de Toledo. Tal retraso explica la irrupción del manierismo, que se proyectó en el virreinato peruano hasta bien entrado el siglo XVII.

Las particularidades físicas de este mundo de cohesión tan complicada condicionaron el desarrollo de sus formas expresivas, diferenciando nítidamente los respectivos núcleos artísticos. Así, en Lima, encontramos una arquitectura española de clara transferencia directa, con las características sumatorias ya reflejadas, mientras que, en el Cuzco se sobrepuso lo español sobre lo autóctono, y en las áreas de Arequipa y el altiplano tuvo lugar una innovadora fusión.

En las catedrales de Lima y Cuzco, tan hermanadas, se impuso el modelo de iglesia-salón, rectangular y con cabecera plana, que ya hemos visto en las de Nueva España. La nítida influencia andaluza en las catedrales peruanas se constata en el cubrimiento de las naves a la misma altura –a semejanza de la de Jaén–, y el empleo de pilares cruciformes con pilastras en vez de medias columnas, de inspiración granadina, al modo de Diego de Siloé y su escuela. Trazadas ambas por Francisco Becerra –quien llegó a estas tierras en 1582, y cuya actividad ha sido estudiada por Hart-Terré–, los proyectos originales sufrieron modificaciones, aunque en lo fundamental se mantuvieron los programas primigenios del arquitecto extremeño, favoreciendo ambas cons-

trucciones el virrey Luis de Velasco. La limeña se cubrió con bóvedas de arista que arruinó un terremoto en 1609, labrándose seguidamente de crucerías. Se buscó en la solución gótica una mayor resistencia a los movimientos sísmicos, no debiéndose ver en ello un arcaísmo en el uso de los estilos, sino por el contrario una utilización pragmática ante la adversidad del medio (figura 16). Concluido el templo en 1622, apenas quedan hoy la planta y los muros exteriores originales, a causa de los devastadores temblores de tierra, ya que lo demás es una reconstrucción del siglo XVIII a base de ladrillos, maderas y estucos. La catedral cuzqueña, terminada en 1654, adoptó el sistema de cubierta con bóvedas de crucería, influenciada por la de Lima. En ella trabajó como maestro mayor Bartolomé Carrión, el autor de la fachada de la catedral de Tunja (figura 17).

En el Cuzco del quinientos, un ejemplo de la superposición referida está en el convento de Santo Domingo, levantado sobre el prehispánico Coricancha, que conserva en su interior parte del antiguo templo del Sol. Destruido por el terremoto de 1650, queda su claustro con arquerías encuadradas por alfices. Otro tanto ocurre con la Casa del Almirante y la de Juan de Salas o «de los Cuatro Bustos», en las que los antiguos sillares incaicos conviven con elementos renacentistas.

Los antiguos templos de Lima contaron con artesonados suntuosos, de los que desgraciadamente quedan hoy pocos restos. Sobresalen los del conjunto monumental de San Francisco, que manifiestan elocuentemente la perfección alcanzada por el esplendoroso mudejarismo limeño. Mejor se han conservado las hermosas techumbres de maderas labradas en la vertiente oriental de la Cordillera y en las ciudades del Alto Perú, menos afectadas por los temblores, que se extendieron hasta alcanzar las alejadas ciudades de Sucre y Potosí. Esto pone de manifiesto la articulación artística del área andina, donde esta técnica se transfirió con la movilidad de los maestros de la carpintería de lo blanco, celosos guardianes de un saber hermético controlado y transmitido en el ámbito gremial.

Otro aspecto muy destacado del virreinato lo constituyeron los conjuntos ceremoniales de atrios y posas, que deben asociarse —como los conventos fortificados mexicanos— con el adoctrinamiento de un número elevado de indios, acostumbrados a la extraversión, a los cultos al aire libre. Se encuentran en Callapa, Manquiri de Potosí, Cocharcas, Jesús de Machaca y —el más significativo de todos— Copaca-



Figura 16. Interior de la catedral de Lima.

bana. Éste, levantado por los agustinos en la primera mitad del siglo XVII a orillas del Titicaca, presenta una iglesia de una sola nave con crucero, situada paralela al atrio que está cerrado por un muro almenado, con cuatro capillas posas cuadradas cubiertas con cúpulas, y una excepcional capilla de miserere. El templo se cubre con bóvedas de crucería del último gótico, salvo el crucero que lo hace con una cúpula gallonada. Una estructura adosada al lado del evangelio de la iglesia, de planta rectangular, abierta por tres lados y cubierta con cúpula elíptica con linterna, pudo servir de capilla abierta o de capilla especial para indios. El conjunto se completa con las dependencias conventuales, sobresaliendo un amplio claustro, cuyos tramos se hallan cubiertos con cúpulas, y dos hospederías, una para indios y otra para españoles.

ARQUITECTURA VIRREINAL II (SIGLOS XVII Y XVIII): LA PRESENCIA INDÍGENA Y LA MESTIZACIÓN DEL ARTE. ASIMILACIÓN Y TRANSFORMACIÓN

La sociedad colonial, que nació de la conjunción de universos culturales tan dispares, vivió en los siglos XVII y XVIII el tiempo de su vertebración; contribuyendo a ello en gran manera las largas tradiciones sincréticas que habían gozado tanto los dominadores como los sojuzgados. Y tal capacidad receptiva mutua dio lugar a una de las más logradas experiencias de integración de la historia humana, provocadora de personalísimas manifestaciones artísticas.

Si durante la primera centuria los conquistadores volvieron la espalda con desaire al medio en el que actuaban, en las siguientes ocurrió —por el contrario— un proceso fusionador que, incorporando en un bagaje cultural común lo autóctono y lo foráneo, engendró las novedosas respuesta. Este arte mestizo resultante, se vio favorecido extraordinariamente por el espíritu de la Contrarreforma católica; ya que su pretendida función didáctica entroncaba con los intereses evangelizadores, mientras que su carácter impactante, sorpresivo y fastuoso se adecuaba maravillosamente con la sensibilidad indígena y su gusto por los ritos al aire libre, por la sacralización de los espacios públicos y la exteriorización de la fe.

Arquitectónicamente, el proceso de formación del barroco hispanoamericano se distinguió por el uso —sobre la base de diseños tradicionales renacentistas o manieristas— de una decoración riquísima, que

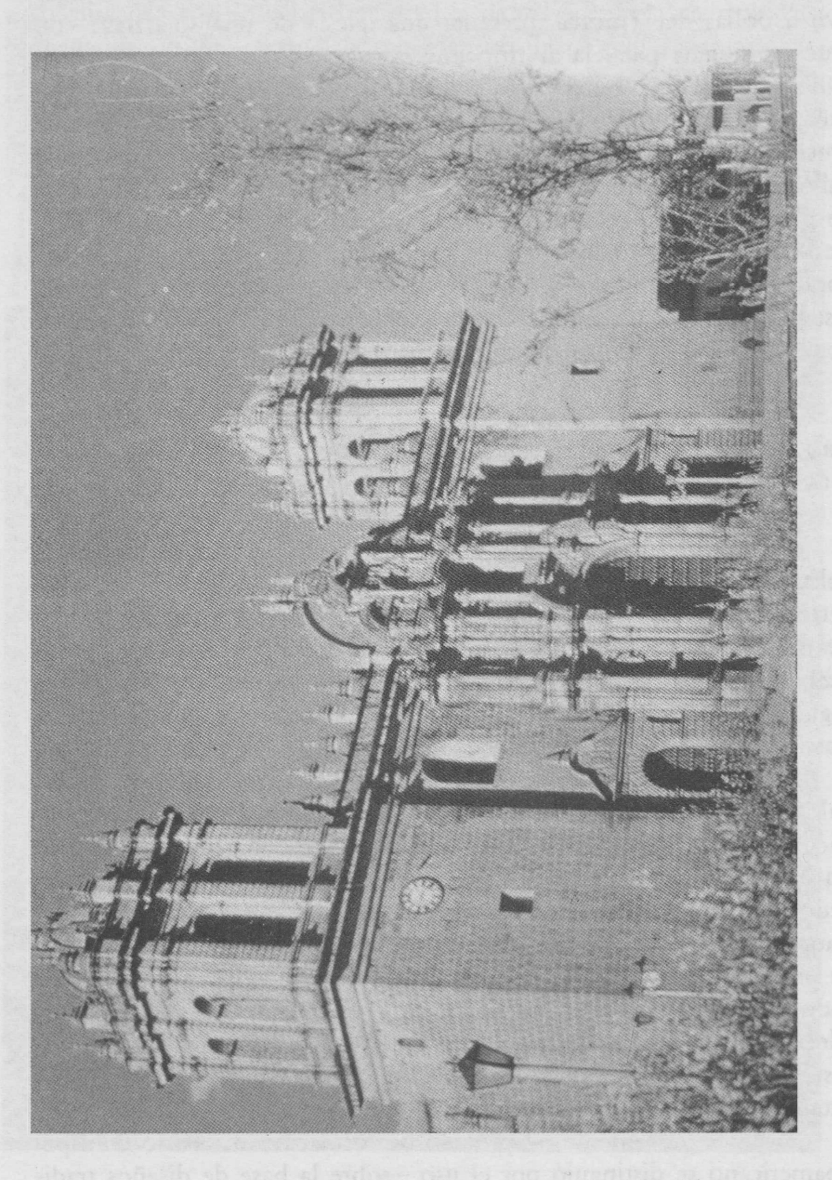


Figura 17. Catedral de Cuzco.

es la que «rompe» los espacios. Salvo excepciones, no existe la planta oval o circular, como ocurre en el barroco brasileño. Está generalizada la aceptación de que en Hispanoamérica el barroco arquitectónico no gira estructuralmente, sencillamente porque no lo necesita, y que la pretendida desmaterialización de la estructura se consigue con las yeserías, los retablos, las pinturas al fresco y los azulejos —«la piel de la arquitectura», en palabras de Juan Benito Artigas—, suficientemente capaces de por sí para producir un todo, un continuo espacial en el cual se fusiona absolutamente la realidad con lo ficticio. Tal imprecisión no establece la distinción entre las estructuras permanentes y las provisionales, permitiendo alcanzar el gran objetivo de la ilusión escenográfica y última, según preconizaba el arquitecto y pintor jesuita Andrea Pozo en su tratado [4].

México, Centroamérica y el Caribe

Hacia mediados del siglo XVII, y al amparo de una favorable coyuntura económica, triunfó el barroco en el virreinato novohispano. De vida dilatada y producción impresionante, el estilo se caracterizó por su indisoluble unión a la temática religiosa y la diversidad regional, aunque mostrando los caracteres comunes a una decoración sobrevalorada, tales como la policromía, el gusto por las formas poligonales y mixtilíneas, la importancia concedida a las torres y cúpulas, y al exacerbado enriquecimiento de las fachadas.

Los buscados contrastes cromáticos se lograron con el uso de la piedra verde de Oaxaca, la roja de Zacatecas, la amarillenta de Chiluca, el volcánico *tezontle* rojo o negro, y los revestimientos de ladrillo y azulejos, contribuyendo también el color a caracterizar las distintas escuelas.

Las formas poligonales y mixtilíneas se manifiestan en las torres de sección octogonal, en los arcos semihexagonales, semioctogonales y lobulados, así como en las claraboyas que evolucionan hacia las formas estrelladas. Las torres y las cúpulas son muy variadas, estando caracte-

[4] A. Pozo, *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e Societate Iesu*, Roma, Joannis Jacobi Komarek Bohemi, 1693-1700, 2 vols., ed. facs., Nueva York, 1971.

rizadas en sus alturas por las condiciones del terreno en el que se asientan y los riesgos sísmicos. Las segundas, siempre presentes, son por lo general de bóveda esquifada, levantadas sobre tambores octogonales, aunque no faltan con tambor cilíndrico y media naranja. Las torres de la catedral de Puebla generalizaron en Nueva España su enorme desarrollo ascendente, con sus cubos iguales en altura a las fachadas, de escasos adornos, y sus airosos campanarios muy decorados.

Es en la fachada donde se desborda el ornamento, llegando a ocupar todo el espacio. Los movidos retablos del interior del templo salen fuera, en un deseo de consagración del ámbito externo, convirtiendo así a canteros y albañiles en tallistas y ensambladores.

Con relación a las catedrales, las obras más importantes se efectuaron en la de Puebla bajo el obispado del célebre Juan de Palafox y Mendoza. Se levantaron la torre septentrional, la portada principal y la del crucero —de trazas manieristas y un tanto eclécticas— y la cúpula, erigida según los diseños del sacerdote aragonés Pedro García Ferrer. De tambor octogonal, sus arbotantes —que debieron inspirarse en el sistema empleado en la Sala Capitular de la catedral de Sevilla— contrarrestan los empujes hacia los muros (figura 18).

En la de México también se hicieron sus portadas, igualmente manieristas, aunque el barroco se halla presente en los grandes relieves «didácticos» de la principal, y en el uso de los arcos poligonales y las columnas salomónicas en el último cuerpo de la del crucero.

La catedral de Morelia, de escala monumental, es una obra del XVII consagrada en los inicios del setecientos. Vicenzo Varrozzio Escallola, quien ya había trabajado en la catedral poblana, diseñó un templo de tres naves sin capilla, cubierta la central con bóveda de medio cañón con lunetos y las laterales con bóvedas de aristas, separadas por pilares con pilastras en vez de medias columnas —del mismo modo que se hizo en las de Lima y Cuzco—. Sobre un tambor octogonal se alza una cúpula de media naranja con linterna, revestida de azulejos. Las portadas y las elevadas torres son de mediados del siglo XVIII, manifestando el triunfo de las pilastras sobre las columnas (figura 19).

Las iglesias conventuales presentan las particularidades propias de cada orden. Los carmelitas desarrollan un templo de una sola nave, con cruceros y altares dentro de hornacinas, en el que destaca la fachada rectangular con un pórtico tripartito en la parte baja, hornacina con la imagen del titular y ventana en la calle central, coronándose todo el

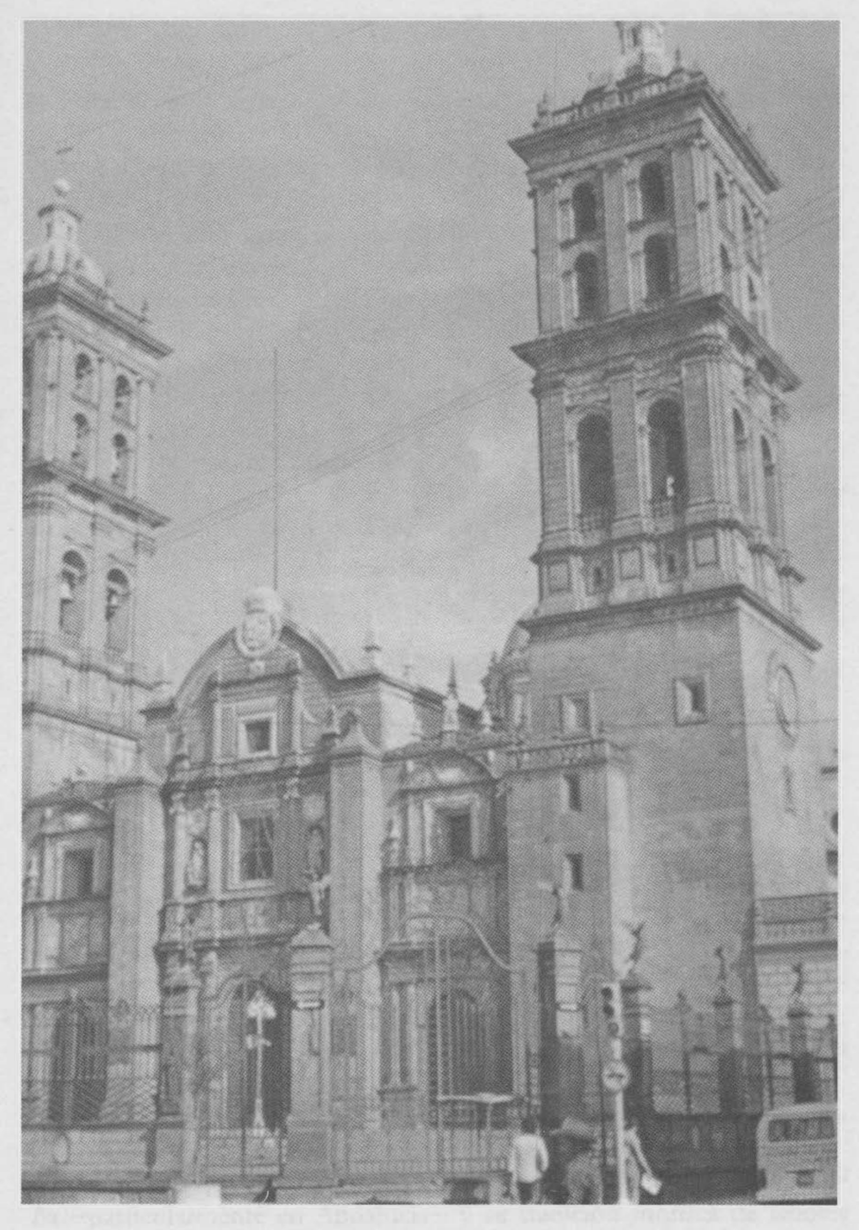


Figura 18. Fachada de la catedral de Puebla.



Figura 19. Exterior de la catedral de Morelia (Michoacán).

frente con un frontón triangular. Este modelo de fachada tiene sus antecedentes en la iglesia carmelitana de San José Ávila y en la Encarnación de Madrid –la más original del barroco español, que se apartó del modelo europeo derivado del *Gesù* de Roma–. En México los únicos que aplicaron su esquema fueron los carmelitas, como lo hizo el arquitecto teórico y práctico fray Andrés de San Miguel, quien construyó San Ángel y, con probabilidad, el Carmen de Puebla. Característico de los templos carmelitanos es la ausencia de torre, sustituida por una o varias espadañas, más acorde con la austeridad de la orden.

Los jesuitas llegaron a Nueva España en 1572 y su modelo de iglesia, siguiendo la planta de Vignola, tuvo poca aceptación. Así en la Casa Profesa de la Compañía el templo primitivo, de finales del siglo XVI y principios del XVII, fue de tres naves y crucero, cubriéndose de muy vistosos artesones. En el siglo XVIII Pedro de Arrieta la remodeló, sustituyendo las cubiertas por bóvedas de medio cañón con lunetos y de aristas, levantando en el crucero una cúpula sobre pechinas y tambor octogonal. Labró, además, la portada principal –que sigue el esquema que él mismo aplicó en las portadas de la colegiata de Guadalupe– y el segundo cuerpo de la portada lateral. De los hijos de San Ignacio también debe destacarse el admirable conjunto de colegio, convento e iglesia de San Francisco Javier en Tepotzotlán.

De la religión de Santo Domingo sobresalen las realizaciones de Puebla y Oaxaca. A mediados del seiscientos, en el templo poblano –finalizado en 1611– se pensó dedicar una suntuosa capilla a la Virgen bajo la advocación del Rosario, tan querida por la orden. Construida sucesivamente por los frailes Juan Cuenca, Agustín Hernández y Diego de Gorozpe, se terminó en 1690, y el resultado fue una nave con tres tramos de bóvedas y cúpula sobre un octágono, profusamente ornamentada por magníficas yeserías, de complejo programa iconográfico, que señalan una etapa decisiva en la evolución de esta forma de decorar. La lograda unidad de fondo y forma produjo un espacio tan del gusto de sus contemporáneos que la celebraron como la «Octava Maravilla del Nuevo Mundo» (figura 20). Un maestro poblano del yeso decoró también la iglesia de Oaxaca, logrando uno de los conjuntos de mayor fuerza expresiva del barroco mexicano.

Este arte del estuco, tan personalísimo, hunde sus raíces en España –particularmente en Andalucía– y su tradición morisca de labores en yeso, reforzada por las influencias italianas del quinientos. Córdo-

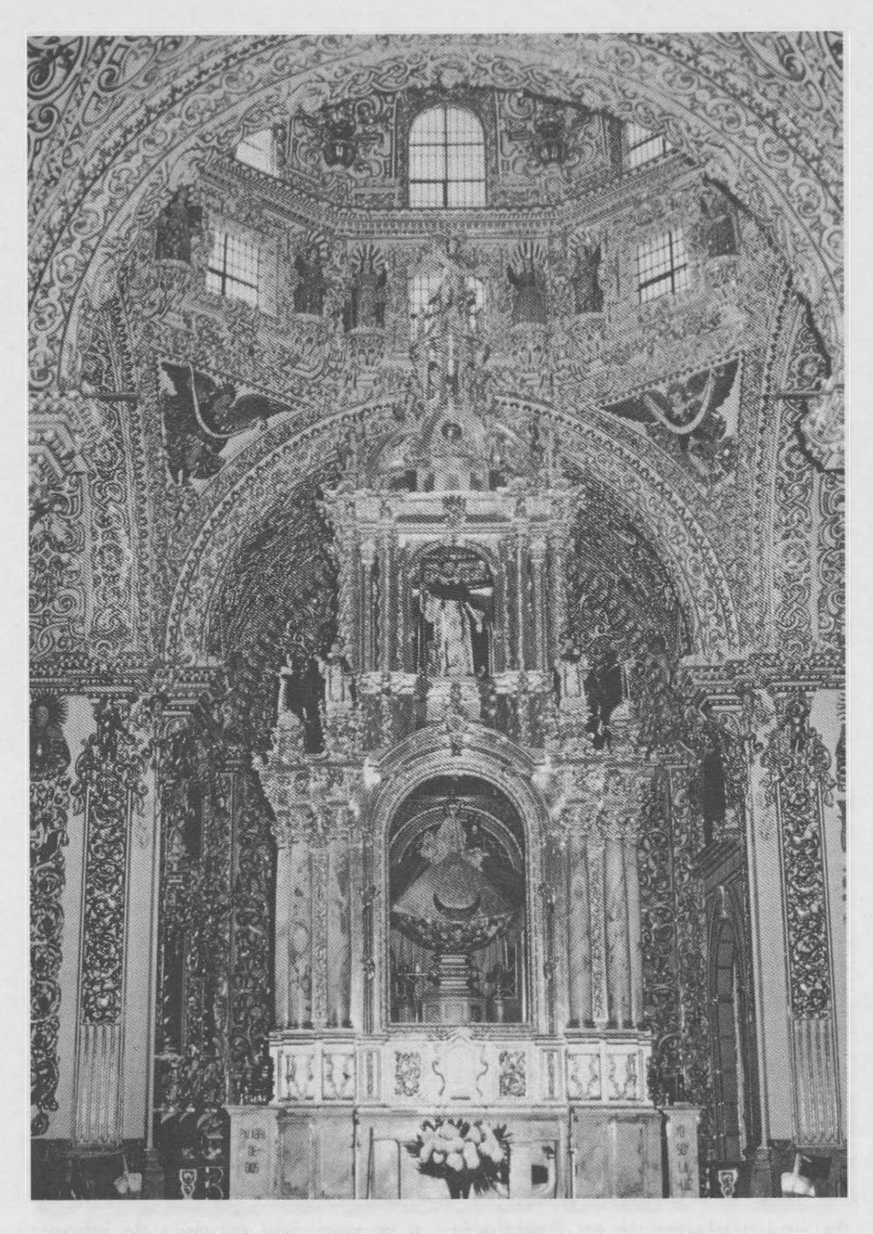


Figura 20. Capilla del Rosario en el convento de Santo Domingo de Puebla.

ba, Granada y Sevilla fueron los hitos del proceso, destacando la bella obra labrada por los hermanos Borja en la iglesia hispalense de Santa María la Blanca. De Andalucía pasó a América, y Puebla parece ser el foco inicial; pero tales influjos no terminan por explicar la fastuosidad de las excepcionales y anónimas yeserías novohispanas, en las que dejó su fuerte impronta la sensibilidad indígena.

En cuanto a las iglesias de los conventos de monjas, en el siglo XVII se generalizó el tipo de nave única, larga fachada lateral paralela a la calle, con dos características portadas, y torre en uno de los extremos. En México capital, la más antigua parece ser la de Jesús y María, destacando también Santa Clara, San Jerónimo, la Encarnación, y San José de Gracia, entre otras. En La Concepción sobresalen sus ricas portadas, en las que se hallan los más antiguos ejemplos de arcos poligonales semihexagonales, inscritos en arcos de medio punto en los vanos de ingreso; elemento llamado a destacar en la arquitectura mexicana, de clara y directa procedencia italiana. La fachada del convento de Santa Teresa tiene rica portada, representándose el orden salomónico mediante el artificio de dibujar un cordón decorativo helicoidal sobre el fuste cilíndrico.

Un edificio singular del más profundo significado para el pueblo mexicano es el santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, la «Morenita» de Tepeyac —el Cantar de los Cantares dice: «Tengo la tez oscura, pero hermosa, muchachas de Jerusalén, como las tiendas de Cadar, los pabellones de Salomón»—. Aquí fue donde la Virgen María se apareció entre resplandores al indio Juan Diego, encargando el obispo Juan de Zumárraga el levantamiento de una ermita. La creciente devoción congregó cada vez más peregrinos, obligando a levantar un edificio de mayor estabilidad y duración. Se sucedieron varias construcciones, hasta que en 1695 se colocó la primera piedra del nuevo santuario, consagrado en 1709. La dirección de los trabajos se encargó a Pedro de Arrieta, siendo el gran favorecedor el arzobispo y virrey Juan Ortega y Montañés. Existen dudas sobre la autoría del diseño de la planta, que cabe atribuirse además de a Arrieta a José Durán. Quien fuera, se inspiró en el proyecto irrealizado de Bramante para San Pedro del Vaticano: planta centrada, cuatro cúpulas más bajas alrededor de la gran cúpula central octogonal, y una torre en cada ángulo. En su interior, los pilares con medias columnas, muy alargados, recuerdan los de las catedrales de México y Puebla. La fachada es magnífica y muy mexi-

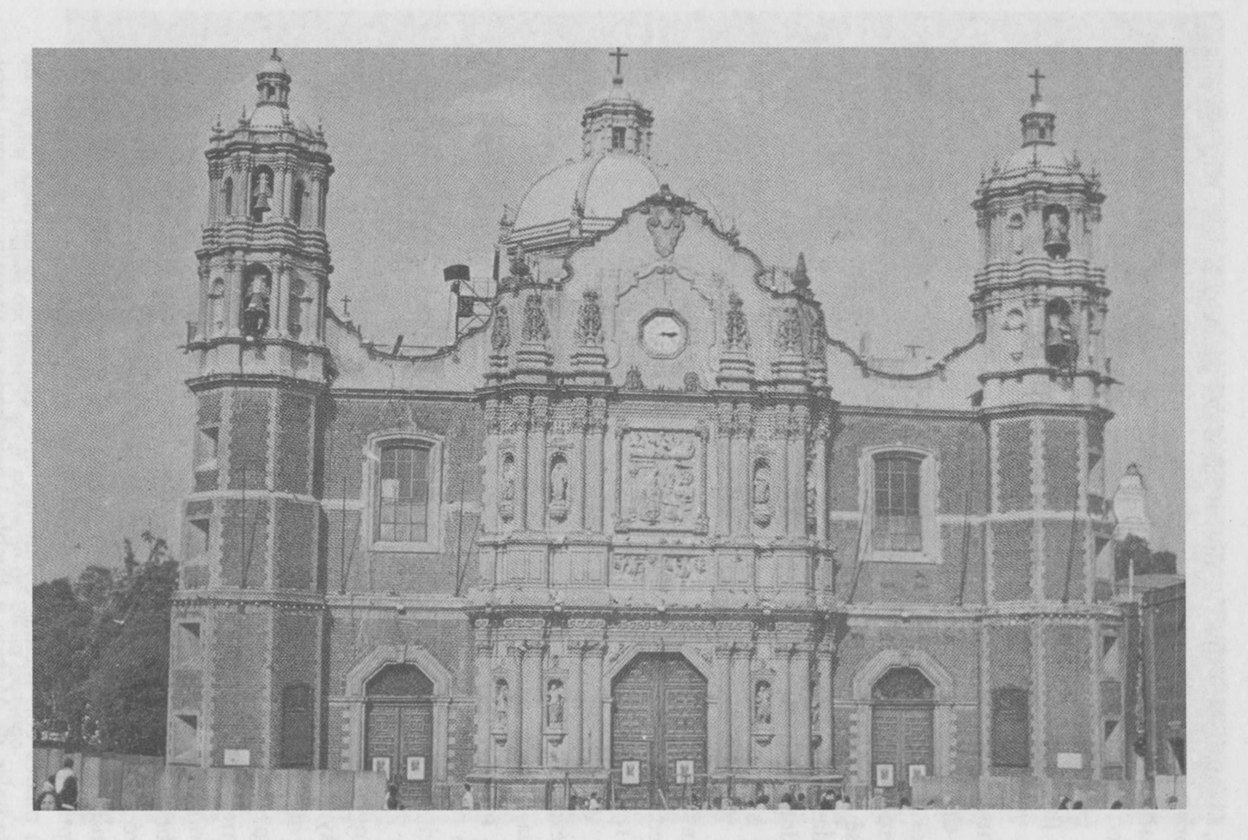


Figura 21. Fachada y cúpulas del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe.

cana, con sus torres octogonales, la portada saliente con un gran relieve didáctico en el segundo cuerpo, los tres ingresos con sus arcos poligonales, el festón mixtilíneo del remate, y el contraste entre la piedra de Chiluca y el *tezontle* (figura 21).

Coetáneamente, en España el maestro Francisco Rodríguez ponía término en 1696, después de ocho años, al Camarín de la Virgen homónima del Monasterio Jerónimo de Extremadura, con forma de cruz griega, tambor octogonal y cúpula. La sugestiva y abundante decoración que todo lo inunda –completada en el trienio 1736/1739– se acompaña de un pavimento y zócalos de jaspes variados. Las hornacinas están ocupadas con las estatuas que representan a las Mujeres Fuertes del Antiguo Testamento, que son símbolos bíblicos de María: María la Profetisa, Débora, Jael, Ruth, Abigail, Sara, Esther y Judit; completando el espléndido conjunto nueve lienzos muy buenos de Lucas Jordán, que evocan las escenas de la vida de la Virgen: Anunciación, Inmaculada Concepción, Visitación, Desposorios, Natividad, Huida a Egipto, Presentación, Sagrada Familia y Asunción.

Otros arquitectos destacados del período, junto a Pedro de Arrieta, que también desarrollaron sus actividades en la ciudad de México fueron Miguel Custodio Durán, Lorenzo Rodríguez, Luis Díez Navarro y Francisco Guerrero y Torres.

Miguel Custodio Durán se caracterizó por la abundante decoración ondulada, particularmente en las pilastras, realizando los templos de San Lázaro, San Juan de Dios y La Regina.

Lorenzo Rodríguez, con quien triunfó en las obras exteriores el estípite –el gran signo formal del barroco mexicano–, llegó a Nueva España hacia 1731, después de formarse en Guadix y en Cádiz, donde trabajó en la Catedral Nueva con Vicente Acero. Su gran obra fue el Sagrario Metropolitano, adosado a la catedral, con cúpula sobre tambor octogonal rodeada de cuatro más pequeñas. Lo verdaderamente novedoso del Sagrario es su exterior, en el que las grandes y ricas portadas de piedra de Chiluca contrastan con los paramentos de tezontle rojo oscuro (figura 22). La extraordinaria libertad compositiva de estos tapices pétreos tuvo un gran influjo en la capital –iglesia de La Santísima Trinidad– y otras ciudades del virreinato –Tepotzotlán, Guanajuato, San Miguel de Allende, Aguascalientes, etc.

El malagueño Díez Navarro fue un ingeniero del Ejército llegado a América en 1732, después de haber trabajado en Cádiz y en el Real

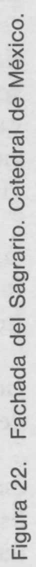


Figura 22. Fachada del Sagrario. Catedral de México.

arsenal de La Carraca a las órdenes de Ignacio Sala, Barcelona y los presidios de África. En el virreinato novohispano y en la Capitanía General de Guatemala se ocupó en muy variadas obras de urbanismo y arquitectura civil, hidráulica y militar, y por lo que aquí interesa debe recordarse la iglesia de Santa Brígida (1740-1744) para las religiosas de la orden del Salvador, con su planta elíptica y una sola portada de acceso. Por primera vez, el barroquismo limitado hasta entonces a la decoración, se trasladaba a la planta de líneas curvas, en un ansia de renovación y libertad compositiva. La portada de este edificio, lamentablemente desaparecido en 1933, se inscribía en los cánones del barroco-clasicista tan característico de la ingeniería militar española del momento. Su intención de apartarse de los modelos tradicionales se reiteró, además, en el presbiterio semicircular de la iglesia del Hospital Real de Indias, cuyos inicios dirigió. Posteriormente, en Guatemala Luis Díez Navarro levantó el Hospital de San Vicente —con su iglesia de planta oval— y el Palacio de los Capitanes Generales.

La reacción contra el estípite, que cierra la última fase del barroco en la ciudad de México, vino de la mano del guadalupano Francisco Guerrero y Torres, con la vuelta a la columna clásica y el trazado innovador de plantas. El templo de las monjas de la Enseñanza (1772-1778) —que ha de relacionarse con Santa Brígida— destaca por su planta de una nave con tres tramos y grandes chaflanes en los ángulos, conformando un octógono irregular, los efectos lumínicos que fragmentan el espacio y su personalísima y novedosa portada. Pero la obra capital de este arquitecto es la Capilla del Pocito en Guadalupe (1777-1779) —«sin discusión, la expresión más acabada y audaz del barroco americano», en palabras de Buschiazzo—, una de las mayores obras de arquitectura de todo el arte hispanoamericano virreinal, levantada sobre el pozo de agua salobre con virtudes curativas, que brotó cuando la Virgen se apareció. Tomando como base un templo romano, publicado en el tratado de Serlio, Guerrero y Torres lo convirtió en una iglesia barroca. En planta, trazó un vestíbulo circular donde se halla el pozo de aguas milagrosas —en sustitución del pórtico tetrástilo clásico—, una nave ovalada con cuatro capillas rectangulares, y al fondo una sacristía octogonal, alternando muros rectos y curvos. El alzado presenta tres cúpulas —la central elevada sobre las laterales—, ligadas por el tambor de perfil mixtilíneo, realzándose la riqueza cromática con los

contrastes entre la piedra clara y el intenso rojo del tezontle, y la vistosa azulejería de Puebla dispuesta en fajas blancas y azules en zig-zag.

La Capitanía General de Guatemala se extendió por los amplios territorios comprendidos desde el istmo de Tehuantepec al de Panamá, incluyendo la mayoría de los actuales estados centroamericanos, más Chiapas, Tabasco y Yucatán en México. La capital de la Gobernación, sede de la Audiencia y cabeza de la Diócesis fue Santiago de los Caballeros de Guatemala, fundada en 1524 por Pedro de Alvarado en el lugar de la precolombina Iximche, que sufrió sucesivos traslados, resultando el emplazamiento presente del abandono definitivo de La Antigua en 1776, que había sido hasta entonces el más importante centro artístico de toda Centroamérica, irradiando su influencia a todo el territorio de la Capitanía. La principal característica de su arquitectura fue el carácter fuertemente provinciano, nacido de la autonomía administrativa y las limitadas posibilidades constructivas, condicionadas por la presencia asoladora y continuada de los terremotos y la escasez de piedra, fundamentalmente. Los seísmos obligaron a erigir edificios de marcada horizontalidad con gruesos muros y demás soportes, y torres que destacaran poco del conjunto. La costosa y difícil obtención de piedra para la construcción dio primacía al ladrillo repellado, a la mampostería y a la madera, por su ligereza ante los derrumbamientos, supliéndose tal ausencia de materiales nobles por una riqueza ornamental muy imaginativa. La gran abundancia de maderas –*Quauhtemallan* significa 'tierra de árboles'– y la existencia de talleres indígenas de gran calidad, posibilitaron su uso, que se generalizó en los pies derechos, cubiertas y artesonados.

Las iglesias son, ordinariamente, de una planta de tres naves separadas por pies derechos de madera, que sostienen las cubiertas también de madera con decoración mudéjar. La nave central presenta generosas dimensiones, albergando las laterales capillas hornacinas con retablos. Los arcos mayormente empleados son los conopiales y los mixtilíneos, mientras que las bóvedas se fabricaron de cañón o vaída de tipo cupular, caracterizadas por tener una serie de nervios unidos en una clave circular, de clara función elástica muy necesaria ante los movimientos telúricos.

En cuanto a los órdenes, fue el adusto y varonil toscano el más frecuente, reservándose el dórico para las pilastras interiores y el jónico para los retablos de madera, no existiendo el corintio. La retorcida co-

lumna salomónica tuvo gran desarrollo, oponiendo sus vueltas cuando se utilizaba pareada, lo que hacía aumentar la barroca sensación de movimiento. Las fachadas se levantaron generalmente de dos cuerpos y tres calles verticales con pocos vanos: una puerta tan sólo de acceso y una ventana o claraboya en el superior de la calle central. Las torres laterales unían al tradicional uso del campanario, el servir de potentes contrafuertes para reforzar la estabilidad del edificio.

Sobresalieron las ornamentaciones labradas en argamasa con técnicas de esgrafiado y talla a bisel, encaladas y pintadas para producir mayor y vistoso efecto, en las que la mano de obra indígena introdujo elementos de la fauna y la flora autóctonas. Cuando la decoración se deterioraba, se procedía a su restauración raspando la zona y decorándola de nuevo, correspondiéndose las superposiciones con la cronología de los terremotos.

Tres edificios singulares de carácter religioso destacaron en la Audiencia General de Guatemala: la catedral, el convento de la Merced y el santuario de Esquipulas.

La catedral antigüeña, reiteradamente reconstruida, es un fiel exponente de la virulencia física del medio y la tenaz voluntad de sus habitantes por erigirla una y otra vez. De tres naves y dos de capillas, pilares cruciformes con pilastras en sus frentes, y cubierta de bóvedas vaídas, tuvo capilla real detrás de la mayor, como ocurre en la catedral de Sevilla. El temblor de tierra de 1773 redujo el edificio a las ruinas actuales.

El convento de la Merced (1650-1690) destaca por la admirable fachada-retablo de los pies de su iglesia, y su claustro compuesto de galerías cubiertas con bóvedas de sección semihexagonal de ladrillo, sin precedentes en la arquitectura hispanoamericana.

El santuario de Esquipulas, comenzado a levantar en 1735, es de planta rectangular y sigue la tradición mexicana de las torres en los ángulos, tal como se había intentado en las catedrales de México y Puebla y realizado en la basílica de Guadalupe, con la salvedad de que la cúpula aquí no está erguida en el centro, sino en el tramo inmediato a la capilla mayor (figura 23). Obra del arquitecto Felipe de Porres, constituye por su sobriedad decorativa una excepción en el panorama general del barroco guatemalteco. En él se halla el famoso Cristo Negro, obra de Quirio Cataño.

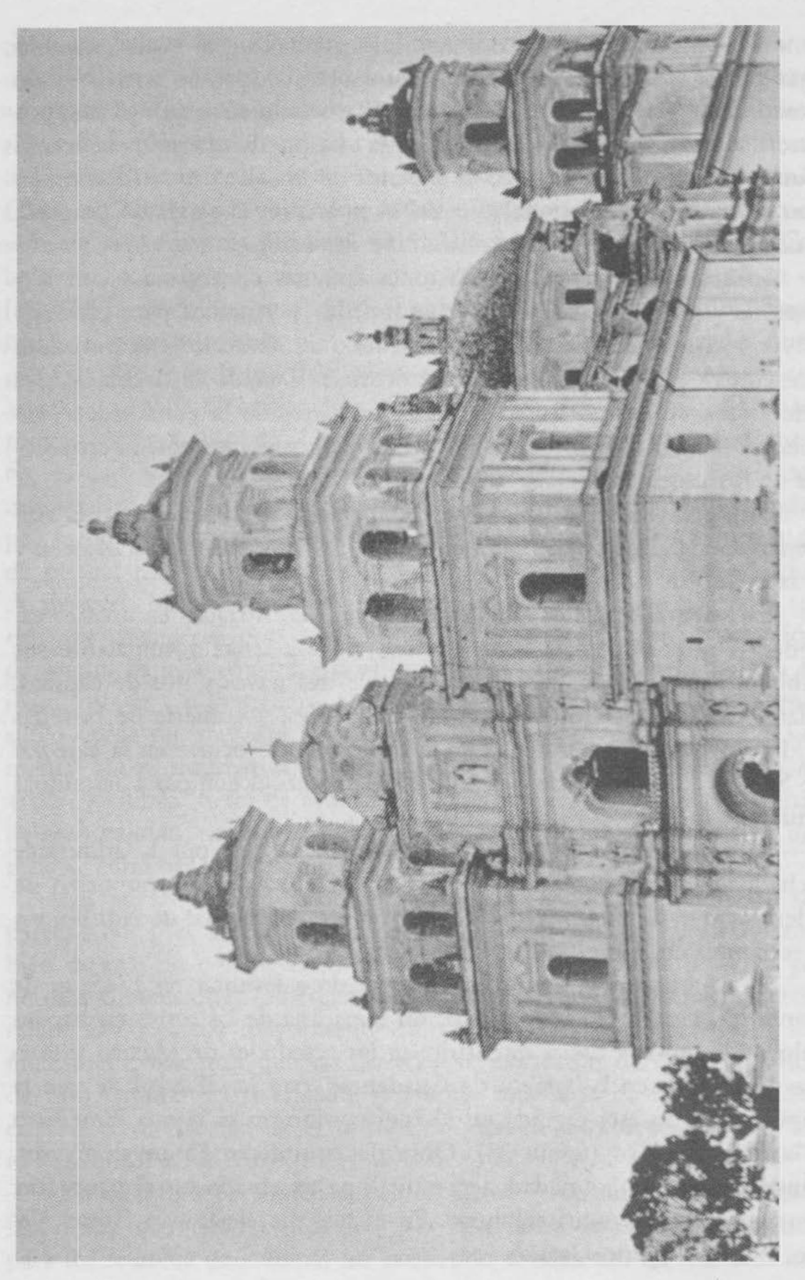


Figura 23. Exterior del santuario de Esquipulas.

En la perla del Caribe pocos son los monumentos que se conservan del siglo XVII, destacando el desarrollo de su arquitectura dieciochesca, sobre todo a partir de la recuperación de La Habana que fue tomada por los ingleses en agosto de 1762, durante la guerra de los Siete años. La ocupación durante once meses advirtió contundentemente a España sobre el gran valor estratégico de la ciudad, en la que seguidamente se aplicó un ambicioso proyecto fortificador para convertirla en una de las plazas fuertes más seguras de la época. A la potenciación militar siguió un parejo y vasto programa de fortalecimiento económico, con un auge de la economía de plantación y el subsiguiente crecimiento demográfico, convirtiéndose en uno de los mayores centros del comercio colonial. A la intensificación económica correspondió el desarrollo artístico, caracterizado por la sobriedad decorativa; la utilización de la piedra madrepórica como material constructivo básico —liviana y fácil a la labor, aunque inapropiada para labrar en ella trabajos menudos—; y la abundancia de maderas de la mayor calidad, aprovechadas para las techumbres, los ventanales, los balcones volados, las rejas y los barandales de patios y escaleras.

Los edificios anteriores a la ocupación inglesa manifiestan una relación de dependencia con el arte novohispano, muy particularmente con la zona de Yucatán. Tras la evacuación británica por la paz de Versalles, el 6 de julio de 1763, la arquitectura habanera va a mostrar una fuerte impronta gaditana por variados motivos: Cádiz, la cabecera del comercio indiano, fue a partir de estos momentos y hasta finales de la etapa colonizadora la ciudad española más unida a Cuba; de su entorno artístico salió Pedro de Medina, quien determinó el capítulo más importante del barroco cubano en unión de Fernández Trebejo; el condicionamiento material que impuso la piedra madrepórica fue extraordinariamente semejante al desempeñado en la bahía gaditana por la piedra «ostionera» o «de la mar», compuesta por conglomerados conchíferos marinos, presentando la misma dificultad que aquélla por sus oquedades; y finalmente, en ambas plazas fuertes desarrollaron ambiciosos programas los miembros del Cuerpo de Ingenieros de Tierra, tanto en las fortificaciones como en las obras de arquitectura civil e hidráulica. En muy buena medida, las espléndidas murallas gaditanas fueron para muchos el taller de aprendizaje previo a las actividades que desarrollaron seguidamente en el trópico.

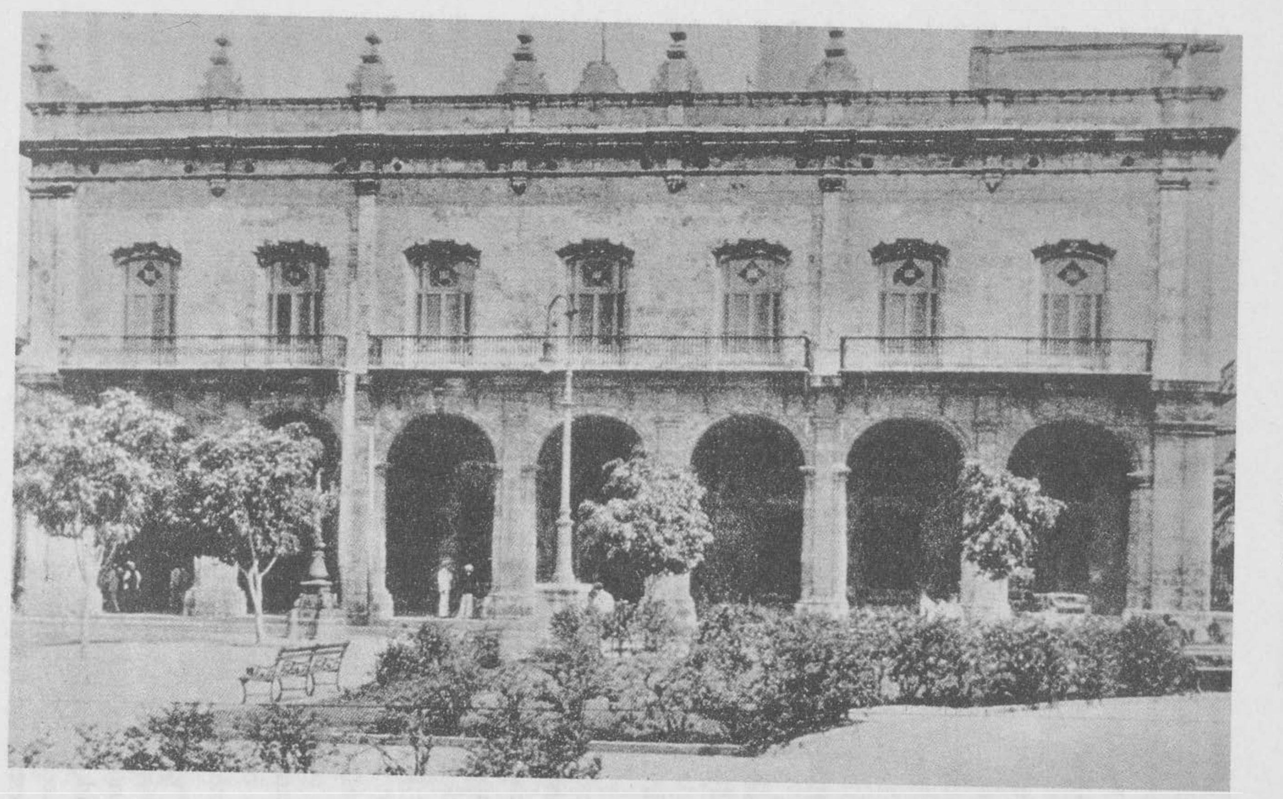


Figura 24. Casa de Correos. La Habana.

La catedral nueva de Cádiz –tan ligada a América, ya que pudo levantarse con el arbitrio del «cuartillo» sobre todos los frutos y caudales procedentes de Ultramar–, en la que Vicente de Acero intentó lograr la síntesis de la granadina con las formas ondulantes del barroco italiano, y la catedral de Guadix, donde trabajó este mismo arquitecto con anterioridad dejando huellas de su gusto borrominesco, hicieron sentir sus influencias sobre la de La Habana, antiguo templo de la Compañía de Jesús, que no estaba concluida en el momento de la expulsión de la orden (1767). Muy posiblemente en su terminación participó el referido Pedro de Medina, quien había intervenido en las fortificaciones gaditanas, donde conoció al ingeniero militar Silvestre Abarca, siguiéndole en su destino a Cuba en 1763. En la órbita de los ingenieros militares se trazaron y levantaron –sencillas, sobrias y mesuradas– dos de las mayores obras del barroco antillano: la Casa de Correos (figura 24) y la Casa de Gobierno, atribuidas al ingeniero militar Antonio Fernández Trebejos. Dotadas de amplios soportales, son de clara ascendencia gaditana las bellas almenas que rematan los pretiles de la primera.

Queda también patente la influencia en La Habana de las casas de Cádiz, repitiendo el esquema de planta baja con su entresuelo para oficinas, escribanías y albergue de los esclavos; casapuerta que accede al patio con escalera, rodeado de galerías; y principal o planta noble, para las habitaciones privadas del dueño. También como en Cádiz, los baquetones encuadraron puertas y ventanas, y las entradas más antiguas se ubicaron en un extremo de la fachada para posteriormente centrarse, conforme avanzó el siglo XVIII.

El virreinato de la Nueva Granada

Con la llegada de los Borbones al trono de España, tuvo lugar el llamado «redescubrimiento» de América, ocupando las Indias el mayor centro de interés de la monarquía. Hacia los territorios de Ultramar se proyectó una nueva e interesada mirada, con el ánimo de asegurar –a través del exclusivismo que representaba la doctrina del pacto colonial– el aprovisionamiento continuo de crecidas sumas de metales preciosos, proporcionadores de una balanza mercantil favorable. Y la corona, considerando que el tráfico con América era un bien patrimonial,

siguió con el monopolio restrictivo que habían implantado los Austrias, aunque dulcificándolo con la creación de las compañías privilegiadas de comercio y navegación —en una primera etapa—, para más tarde y bajo la influencia de los defensores del papel abstencionista del Estado —particularmente de las ideas fisiócratas—, «liberarlo» con el célebre reglamento de 1778 que habilitaba para el comercio con Indias a trece puertos españoles; recibiendo la misma autorización veintidós puertos americanos. En síntesis, los reformadores reyes españoles del setecientos otorgaron al continente americano un lugar preeminente en el pensamiento y en la acción política y económica, conscientes de que se trataba del mayor rédito con que contaba la Hacienda pública.

En tal proceso se inscribieron las creaciones del virreinato de la Nueva Granada con sede en Bogotá, durante el reinado de Felipe V, y del virreinato del Río de la Plata en 1776, con su capital en Buenos Aires. Con estas medidas, se sancionaba la creciente importancia de estas regiones en el Cono Sur, que hasta el momento habían permanecido unidas al gran virreinato peruano, con un fuerte carácter marginal.

La fundación de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas fue trascendental para el desarrollo del territorio venezolano, alcanzando su arte una auténtica edad de oro al amparo de la creciente actividad económica basada en los cultivos y comercialización del cacao, el tabaco y la caña de azúcar. De la arquitectura conventual han de destacarse las fundaciones de la orden franciscana capuchina que aquí tuvo un fuerte arraigo, como San Francisco del Tocuyo, El Carito y San Francisco de Guanaré —en la zona occidental—, y San Félix y San Antonio de Maturín —en oriente, en las misiones de Nueva Andalucía—. De un barroco atemperado, la sobresaliente iglesia de Maturín presenta tres naves —la central tiene el doble de ancho que las laterales— con crucero y presbiterio semicircular con columnas adosadas; está cubierta con falsas bóvedas de madera no estructurales, que simulan las de arista de módulo cuadrado o rectangular sin apoyo en el centro del tramo, ocultando la cubierta a dos aguas; su fachada, de dos cuerpos y flanqueada por torres hexagonales poco elevadas, es bastante clásica.

Como obra singular ha de mencionarse, también, la catedral de Caracas, de muy compleja historia constructiva y que ha sufrido tanto las ofensas de la naturaleza como de los hombres. De todas las intervenciones que han desfigurado su interior, la más desdichada correspondió al año 1932, cuando se hicieron desaparecer los hermosos pi-

lares octogonales y las cubiertas de madera de sus cinco naves. Lo que resta hoy más original es la fachada de principios del siglo XVIII, cuyo arcaizante diseño manierista se atribuye a Francisco Andrés de Meneses. De ladrillo enfoscado, posee tres cuerpos con tres calles y una torre, que siguió un proceso edificatorio independiente.

La misma ausencia de innovación en el trazado de las plantas de los edificios religiosos y la sobriedad decorativa del barroco venezolano caracteriza al de Colombia, no encontrándose tampoco aquí la suntuosidad de las fachadas mexicanas, guatemaltecas, quiteñas y peruanas, relegándose la decoracion al interior de los templos. A los dos grandes centros artísticos de Tunja y Bogotá, se unió en el siglo XVII Popayán —fundada por Sebastián de Belalcázar en 1536— de floreciente economía por los yacimientos auríferos y el carácter de centro difusor hacia Ecuador de los productos arribados a Cartagena de Indias; ciudad que nos ha legado una arquitectura admirable, actualmente muy deteriorada tras el devastador seísmo de 1983. Sus dos grandes figuras fueron los arquitectos Simón Schenherr, jesuita alemán, y Antonio García, teniente de Milicias. Al primero se debe la construcción de la iglesia de San José o de la Compañía, que encontró trazada y cimentada. En ella, como en los demás templos jesuíticos de Cartagena o Bogotá, se aplicó el modelo vignolesco del Gesú de Roma, con sus tres naves —amplia la central y estrecha las laterales— y crucero con cúpula; el segundo, levantó la mejor expresión del barroco popayanejo: la iglesia del convento de San Francisco que cuenta con la fachada más monumental y hermosa de la Colombia setecentista, concluida hacia 1788. Decorada con sobriedad, su entablamento corrido incorpora también las portadas laterales al conjunto, que se remata con un ático de perfil mixtilíneo (figura 25).

El virreinato novogranadino tuvo una difícil vertebración y nunca logró una coherencia satisfactoria entre las distintas regiones de que se compuso. De extensión variable, su agitada existencia añadió y eliminó territorios, aunque siempre permanecieron en el virreinato los de Panamá, Santa Marta y Río Hacha, Santa Fe, Antioquía, Choco, Popayán, Quito y Uraba. La ciudad de Quito continuó siendo, durante la época del barroco, un vigoroso centro artístico que irradiaba su influencia al resto de la Nueva Granada, muy particularmente a Popayán. La erudición arquitectónica de que ya hizo gala en el siglo XVI, que tan felizmente se plasmó en la monumental fachada de San Francisco,

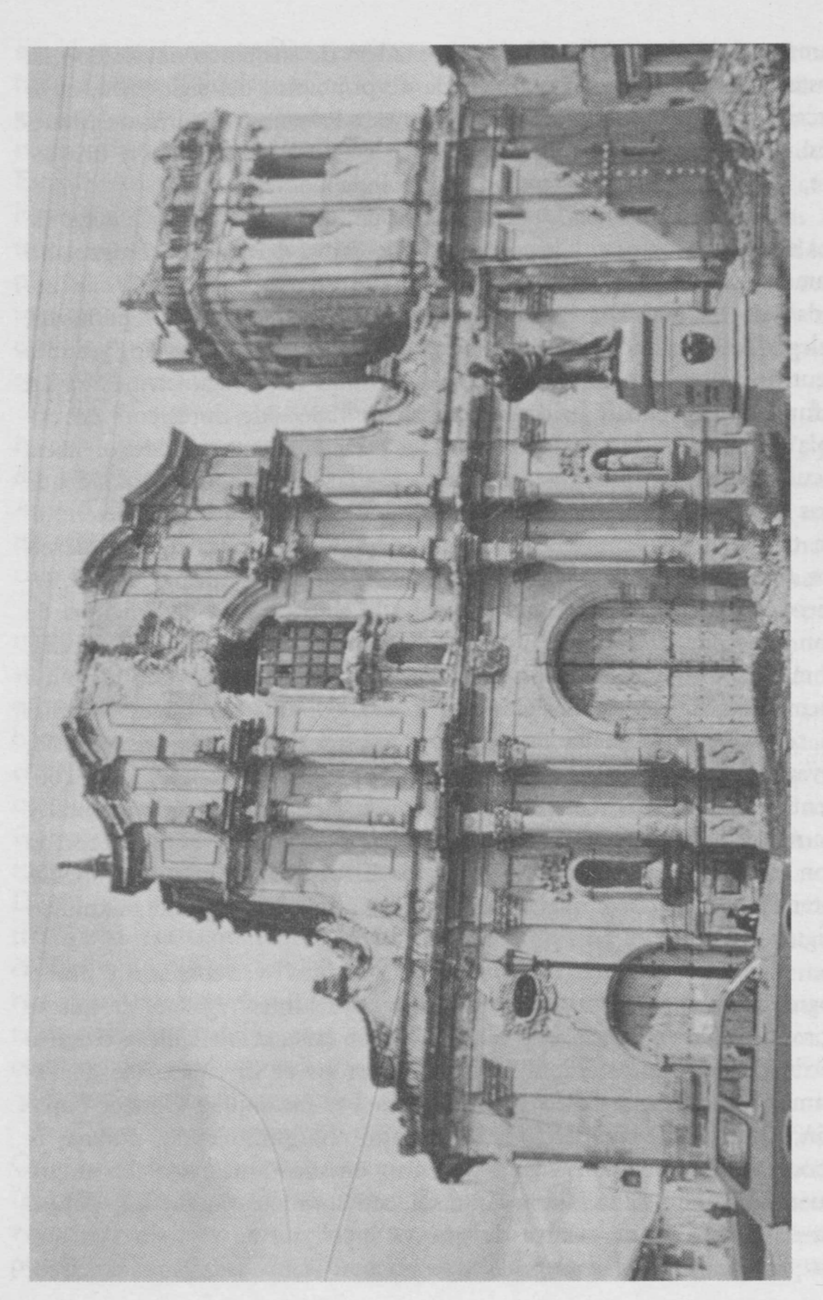


Figura 25. Fachada del convento de San Francisco. Popayán.

continuó durante las dos centurias siguientes, jugando en ello un papel fundamental los jesuitas y su predilección por la tratadística y los modelos italianos. Con este gusto italianizante contrasta la fuerte y rica ornamentación de honda raíz española, con sus cubiertas de artesa, los retablos dorados, las tallas y los estucos polícromos.

El barroco en Quito llegó a su culmen con la deslumbradora iglesia de La Compañía, de interior opulento todo cubierto de ladrillo tallado y revestimiento de madera, de acentuado mudejarismo. Trazada en 1605 según los planos traídos de Roma por el padre Durán Mastrilli, los trabajos se desarrollaron con bastante lentitud a lo largo del siglo XVII, sobresaliendo las actuaciones del napolitano Marcos Guerra, hermano de la orden. Su movida fachada es la obra maestra de la centuria ilustrada quiteña y una de las más significativas de toda la arquitectura sudamericana. Comenzada en 1722 por el padre Leonardo Deubler, las obras se suspendieron tres años más tarde, para no reanudarse hasta 1760 con el hermano italiano Venancio Gandolfi, quien la acabó en julio de 1765. Pero no obstante tan larga interrupción, la unidad y coherencia del conjunto es manifiesta. De marcada influencia italiana, el esquema de esta fachada-retablo presenta dos cuerpos y cinco calles con un ingreso central y dos laterales flanqueando la entrada principal unas bellísimas columnas salomónicas de fuste tripartito coronadas por capiteles compuestos, con tres fajas separadas por brazaletes de hojas de acanto, semejantes a las que labró Bernini para el famoso baldaquino de San Pedro (figura 26).

Perú y Bolivia

La gran arquitectura barroca peruana manifiesta las características generales del resto de la América hispana que ya se han advertido, donde la ruptura y desmaterializacion de los espacios vino provocada por una ornamentación profusa y variada, de tal potencia que no necesitó –salvo algunas rarezas– hacer girar las estructuras. De ahí su enorme originalidad, que algunas veces ha pasado desapercibida por quienes, al catalogarla como esencialmente decorativa, han olvidado la concepción integral del hecho arquitectónico. Al respecto, Ramón Gutiérrez nos recuerda que no existe adorno sin soporte.



Figura 26. Fachada de la iglesia de la Compañía. Quito.



Figura 27. Fachada de San Francisco de Lima.

Una clara división vino impuesta por la propia naturaleza y los materiales constructivos que el medio proporcionaba. Así, en la región del litoral predominó el adobe y el ladrillo, las estructuras de madera y las cúpulas y bóvedas de «quincha» a base de cañas, barro y estuco, ligeras y dúctiles ante los terremotos. Por el contrario, en la sierra la abundancia de piedras impuso su utilización, fundamentándose la respuesta a los temblores en la rigidez de las grandes masas pétreas. Con determinadas notas comunes a todo el barroco peruano —como la persistencia de elementos del bajo Renacimiento (almohadillados y puntas de diamantes); las claraboyas elípticas; las torres poco elevadas, con un solo cuerpo de campanas; y las proporciones cuadradas—, se diferencian las escuelas regionales de Lima, Cuzco y Arequipa, nacidas en el siglo XVII, y de Cajamarca y el lago Titicaca, en el siguiente.

La divisa del barroco limeño es el conjunto conventual de San Francisco, construido entre los años 1657 y 1674 en buena parte por Manuel de Escobar, siguiendo el proyecto del portugués Constantino Vasconcellos. Su iglesia —decorada interiormente con recursos manieristas y elementos mudéjares andaluces— es de tres naves con cúpula de media naranja en el crucero, testero plano y un profundo coro a los pies. La estructura es de ladrillo en los muros y pies derechos, y de quincha en las bóvedas. La fachada es sobresaliente, estando conformada por dos torres potentísimas con un almohadillado rústico de ladrillos enfoscados, provocadores de un intenso claroscuro, que a modo de enormes estribos más que amparar parecen aprisionar la magnífica portada, realizada en el «virginal» corintio: la obra maestra de la Lima del seiscientos, que impone cierta verticalidad a la marcada horizontalidad del templo con su carácter ascendente, resuelto por medio de los frontones curvos y abiertos. En el eje central de este retablo pétreo tan densamente tratado, sobre la hornacina con la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles se abre un generoso óculo elíptico, rematando la cornisa con balaustrada de madera (figura 27).

La influencia de esta portada se hizo patente en otras limeñas, como la del templo de La Merced (1697-1704), enriquecida con las movidas columnas salomónicas apareadas que aparecen por primera vez en los exteriores, y la de San Agustín (1720), de ornamentación pletórica, que expresa el momento culminante del estilo. Tras ella, se evolucionó hacia formas más austeras, como se advierte en la portada de la sacristía del convento de San Francisco (1728), y la del testero de la

catedral (1730-1732), en las que de nuevo vuelve el predominio de lo estructural sobre lo escenográfico.

Por su carácter excepcional, llama la atención la borrominesca iglesia jesuita del Corazón de Jesús o de los Huérfanos, de planta elíptica cubierta con bóveda y encerrada en un ámbito rectangular, cuya construcción se decidió en 1740, concluyéndose en 1766. Como en toda obra jesuítica, la influencia italiana es patente, aunque no está ausente de referencias españolas. Lo mismo ocurre con el circular claustro del antiguo colegio dominico de Santo Tomás —que se terminó entre los años 1672-1673—, tan influenciado por Serlio y los antecedentes españoles del castillo de Bellver en Mallorca y el palacio de Carlos V en la Alhambra granadina.

En el Cuzco se vivió una intensa actividad constructora en la segunda mitad del siglo XVII, tras el terremoto de 1650, que obligó a la reconstrucción de sus edificios. La empresa se vio favorecida por el animoso empuje del obispo Manuel Mollinedo y Angulo, cuyo largo episcopado (1673-1699) representó el triunfo del barroco. Como en Lima, los templos poseen proporciones cuadradas —realzándose la robustez por la utilización de la piedra—, flanqueando la fachada dos torres vigorosas que enmarcan las ricas portadas, de limpio basamento y sólo un cuerpo de campanas. Su ornamentación debe muchísimo a los ensambladores de retablos, y sigue el esquema común de frontón partido sobre el arco de ingreso, óculo o ventana del coro, hornacina y remate curvo.

El convento de la Merced tiene en su claustro principal —comenzado en 1663— el mejor exponente de cuantos se erigieron en Sudamérica durante el siglo y una de las más finas joyas de todo el arte virreinal. Destaca el claroscuro del almohadillado de las galerías y la finura decorativa de sus columnas corintias, tan bellamente trabajadas que parecen más obra de tallistas que de canteros.

La cumbre de barroco en la antigua capital de los incas se alcanzó con la iglesia de La Compañía (1651-1668), levantada para sustituir a la primitiva arruinada por el sismo de 1650. El templo sigue el modelo jesuítico, cubriendo su amplia nave con bóvedas nervadas —por influencia de la vecina catedral— y el cuerpo con cúpula de media naranja con casetones sirviendo de prototipo de amplia difusión la fachada, tan original como afortunada. En ella, las torres dividen su basamento en dos tramos, el inferior liso y el superior decorado, destacando el

amplio vano con arco de medio punto sobre una repisa-balcón. Los campanarios crean el tipo cuzqueño, con claraboyas elípticas en cada frente, cupulilla sobre tambor octogonal y pináculos en los ángulos. Una amplia cornisa enlaza ambas torres, curvándose sobre la portada-retablo de tres cuerpos, cobijándola en forma de hornacina (figura 28).

Mucho se ha debatido entre los historiadores del arte acerca del autor de esta gran creación del estilo cuzqueño del siglo xvii. Todo apunta a que la traza fue obra del padre flamenco Juan Bautista Egidiano o Gilis (Gante, 1596-Cuzco, 1675), quien —sin conocimientos arquitectónicos— en su senectud comenzó a aprenderlos en los libros. Él fue el gran impulsor de los trabajos, actuando como maestro de obras el arquitecto Domínguez Chávez de Arellano; mientras que la fachada, también muy posiblemente diseñada por Egidiano, estuvo a cargo de Diego Martínez de Oviedo.

La escuela cuzqueña generó en la misma época muestras tan destacadas como San Sebastián, San Pedro y Belén, proyectándose a los valles —iglesias de Urabamba y Acomayo—, al altiplano —Ayaviri, Lampa y Asillo—, y hacia la zona periférica de Apurimac —San Miguel de Mamara.

La meridional Arequipa —situada entre la costa y la altiplanicie del Collao— adoptó recios caracteres tectónicos para defender sus edificios de los embates de la tierra, reduciendo alturas y colocando gruesos muros con grandes contrafuertes, otorgándole todo ello una imagen de arquitectura compacta. Por el contrario, frente a estas soluciones estáticas, la decoración de sus fachadas —propiciada por la volcánica piedra del Misti, tan resistente como fácil de labrar— se efectuó con muy escaso relieve superficial, presentando labores propias del bordado con acusados contrastes lumínicos, cuyas mejores expresiones se encuentran en la iglesia de La Compañía (1698) y en el claustro de su colegio (h. 1738).

Ya en el siglo xviii, Cajamarca desarrolló en la región norte un barroco esplendoroso, al amparo de su prosperidad económica basada en la riqueza agropecuaria, los obrajes de tejidos y la plata de Hualgayoc. Las fachadas de sus tres monumentos principales —la catedral, San Antonio de Padua y el Hospital de Belén— quedaron inconclusas, presentando un empleo profuso del almohadillado y de la columna salomónica, ricamente ornamentada con elementos vegetales.



Figura 28. Iglesia de la Compañía en Cuzco.

También en la centuria decimoséptima, y por influencias cuzqueñas y arequipeñas, surgió en las tierras altas del lago Titicaca otra escuela importante, originalísima por sus ornatos. El repertorio se enriqueció aquí, paradójicamente, con temas de la flora y la fauna de las tierras selváticas del otro lado de la cordillera, tan ajenos a la frialdad y aridez de las desoladas punas. En esta confluencia de los caminos que conectaban las riquezas mineras bolivianas con el Cuzco y la costa —a través de Arequipa—, hallamos edificios tan singulares como la iglesia de Santiago en el pueblo de Pomata (h. 1726), la obra maestra del barroco del Collao, orientada para aprovechar de la mejor manera la luz solar rasante, con el fin de realzar su rica y planiforme decoración, desmaterializada de las estructuras; los templos de Juli, el gran centro misional de los jesuitas, que tan claramente manifiestan la sensibilidad indígena con las representaciones de motivos procedentes de las misiones de Moxos y Chiquitos: monos, papagayos, plátanos, papayas, flores de cantuta y frutos del cacao; y la catedral de Puno (1754-1757), con la fachada inspirada en los modelos cuzqueños, cuya portada —obra de Simón de Asto—, presenta un esquema basado en el de la Compañía de Arequipa.

En la arquitectura boliviana del siglo XVII, el núcleo más importante fue Sucre, la «ciudad de los cuatro nombres» —denominada también La Plata, Charcas y Chuquisaca—, que fundamentó su prosperidad, como la de toda la zona de Potosí, primordialmente en la minería argéntea, y en una próspera agricultura. Su vieja catedral de una nave con bóvedas de crucería y muros almenados, con algunas capillas añadidas, fue transformada —a partir de 1686 y a instancias del arzobispo González y Poveda— en un templo de tres naves, cubriéndose la central con bóveda de cañón con arcos fajones y nervaduras góticas puramente decorativas, sintonizando así con las auténticas de crucería del presbiterio, las capillas del testero y el crucero, siguiendo las portadas el estilo cuzqueño del momento.

Durante la centuria decimoséptima, por todo el Collao se difundió el estilo barroco generado en las riberas del lago Titicaca, con su característica decoración de escaso relieve propia de los maestros de Pomata y Juli. Así ocurre en la iglesia de Sicasica (1725) y en San Francisco de La Paz, otra de las grandes obras del barroco andino con su fachada de tres portadas independientes, de las que la central tiene el vano trilobulado, al igual que ocurre en el templo de Santo Domingo.



Figura 29. Portada de la iglesia de San Lorenzo de Potosí.

Potosí conoció en el siglo XVIII una auténtica fiebre edilicia, remodelando obras existentes y levantando otras nuevas, en un proceso paradójico en apariencia, ya que esta centuria significó para la Villa Imperial el tiempo de su progresiva decadencia, ante el agotamiento de sus ricos filones; y explicable por la acumulación de capital que comenzó en el siglo XVI. La iglesia de La Compañía (1700—1707) representa un notable ejemplo barroco, construida gracias a la generosidad del minero Quirós y a las capacidades arquitectónica y decoradora del cantero indio Sebastián de la Cruz, al que auxiliaron sus cuatro hermanos. La magnífica torre-espadaña que remata su fachada, sin antecedentes en el arte virreinal, imita un arco de triunfo romano con cubierta de tres cúpulas; estando los cuatro frentes horadados por los vanos para las campanas, flanqueados por columnas salomónicas.

El estilo ornamental característico de Santiago de Pomata llegó a Potosí en el segundo cuarto del siglo, de la mano del arquitecto y capitán de Milicias Bernardo de Rojas Luna y Saldaña, autor de las iglesias de Belén (1725—1737) y de San Bernardo (1727—1732), quien también se ha relacionado con el templo de indios de San Benito, tan singular con sus nueve monumentales cúpulas blancas, dos de ellas elípticas.

El momento culminante del barroco potosino, de esta fusión cultural entre lo indígena y lo español que representa el arte mestizo, llegó con la nueva fachada del pequeño templo de San Lorenzo (1728—1744), donde un erudito programa de raíz europea quedó asimilado y transformado por la sensibilidad americana. Bajo un arco de cobijo, la portada-retablo aparece totalmente ocupada por la decoración pétrea, desarrollada por canteros indios en un absoluto horror al vacío, con un programa de profunda simbología: columnas salomónicas, cuyos tercios superiores se ocupan por cuerpos de indígenas con faldellines, símbolos celestes, sirenas que tocan el charango, y ángeles que tañen la vihuela y el arpa (figura 29).

Por su excepcionalidad sobresale la iglesia de Santa Teresa de Cochabamba, que fue diseñada originalmente con una borrominesca planta de líneas curvas. Iniciada la fábrica en 1751, dejó de construirse cuando sus muros se elevaban hasta el arranque de las bóvedas. En 1791 se encargó su terminación al arquitecto Pedro Nogales, quien planteó una doble posibilidad: disponer pilares en el interior para levantar las bóvedas, o despreocuparse de la traza primitiva y erigir un

templo de planta rectangular. Elegida esta segunda posibilidad, la nueva iglesia se inscribió dentro de la construcción preexistente, cubriéndose con bóvedas de arista y cúpula sobre el presbiterio.

En la conclusión de la época virreinal, iniciado ya el siglo XIX, comenzó a edificarse la iglesia mayor de Potosí, la última de las catedrales españolas en América. Diseñada por el arquitecto y lego franciscano fray Manuel de Sanahuja, volvió la espalda a la inmediata y rica experiencia arquitectónica de la Villa Imperial, siguiendo el viejo modelo de las catedrales renacentistas andaluzas de Jaén y Granada, que tan grandes influencias tuvieron en las del Nuevo Mundo.

Chile

La causa fundamental de que se conserven en esta tierra tan escasos restos de su arquitectura colonial obedece a los seísmos, tan continuados como violentos. Del primer siglo colonial sólo permanece el convento de San Francisco de la ciudad de Santiago (1572-1618), que ha sufrido modificaciones en el siglo pasado e infelices demoliciones en el presente. Del conjunto destacan la hermosa techumbre en madera de ciprés de la iglesia –labrada por el maestro de carpintería Mateo de Lepe– y el claustro principal, con gruesas y cortas columnas de ladrillos que recuerdan las guatemaltecas por su potencia y solidez.

El remoto Chile permaneció muy aislado hasta que, en el siglo XVIII, vivió una larga etapa de prosperidad, favorecida por la apertura a partir de los años cuarenta de la ruta comercial del cabo de Hornos hacia el Callao y una feliz serie de gobernadores excepcionales, sintiendo las influencias artísticas del Perú y de los jesuitas. Éstos, padres y coadjutores artesanos, arribaron procedentes de Baviera y se establecieron en la hacienda de Calera de Tango, cerca de Santiago, convirtiéndola en un destacado centro cultural que se frustró con la expulsión de 1767. Simultáneamente, la dependencia de la Capitanía General de la autoridad virreinal de Lima, que obligaba a mantener comunicaciones periódicas y ordenadas, favorecieron los influjos limeños en la zona central del país; mientras que el barroco del Collao se hizo sentir en los valles chilenos del norte, con un tipo de iglesia que hace referencia a las del lago Titicaca y la ornamentación planiforme propia de los

maestros collavinos, encontrándose el ejemplo más característico en la portada de la iglesia de Usmagama.

En los confines del sur, las boscosas islas de Chiloé ofrecen una arquitectura lignaria muy atractiva, con iglesias de tres naves y fachadas con atrio cubierto y torre central de sección octogonal. La mejor es la de Achao (h. 1730-1750) construida posiblemente por los jesuitas alemanes con maderas de alerce y ciprés. En su interior, con las naves separadas por columnas con arcos escarzanos, asombra la bóveda central polilobulada que descarga sobre una cornisa de fajas escalonadas, provocando un gran efecto espacial (figura 30).

El virreinato rioplatense

En los actuales territorios de Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia, sur del Brasil y una banda costera en la zona tropical de Chile, el rey Carlos III creó por Real Cédula de 1 de agosto de 1776 el virreinato de las Provincias del Río de la Plata —designándose como primer virrey al general Pedro de Cevallos—, comprendiendo las intendencias de Buenos Aires, Córdoba, Salta, Potosí, Charcas, La Paz, Cochabamba y Asunción; los gobiernos de Montevideo, Misiones, Chiquitos y Moxos y los territorios no colonizados del Chaco, la Patagonia, parte de la Pampa y de la selva amazónica.

Las razones que fundamentaron la constitución del virreinato rioplatense fueron el deseo de frenar las ansias expansionistas de los portugueses —siempre amparados en los límites confusos— hacia las tierras fértiles de la Banda Oriental, y ejercer un mayor control sobre los británicos, muy interesados en controlar las rutas marítimas suratlánticas y en instalar plazas estratégicas y bases pesqueras en el mar patagónico —ya en 1766 se habían asentado en la Gran Malvina, de donde fueron con posterioridad desalojados—. Así, el 13 de noviembre de 1776, partió de la base naval gaditana con rumbo a Brasil una expedición, con el objeto de tomar las satisfacciones que el gobierno portugués no había dado, después de las agresiones lusas en las fronteras de Buenos Aires, en las orillas del Plata y en las misiones del Paraguay. La escuadra y el convoy estaban formados por seis navíos de línea, quince entre fragatas, paquebotes y bombardas y noventa y seis transportes; en suma, ciento diez y siete velas bajo el mando del teniente general de

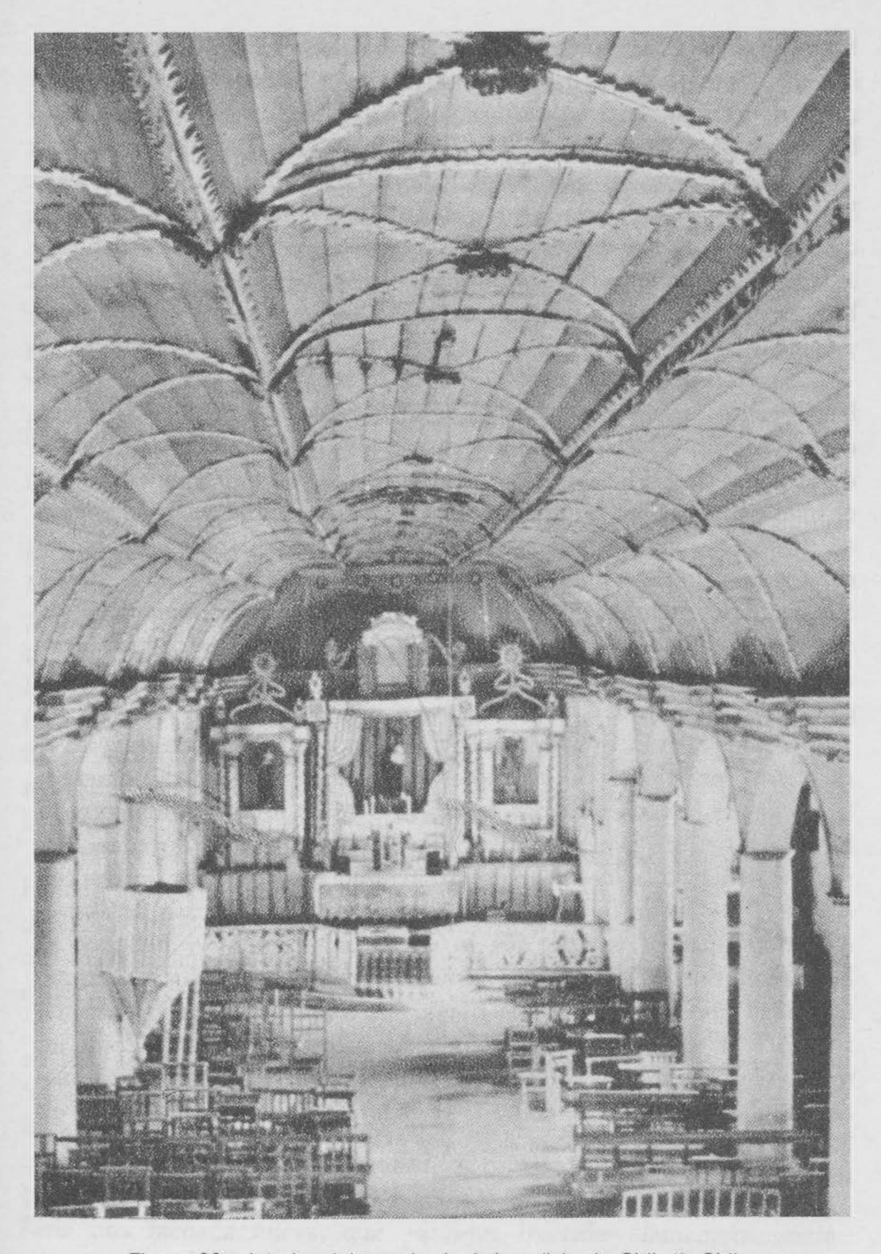


Figura 30. Interior del templo de Achao (isla de Chiloé). Chile.

Mar Francisco Javier Everardo Tilly. Embarcaron ocho mil quinientos infantes y seiscientos dragones conducidos por Pedro de Cevallos, con título de capitán general y primer virrey de Buenos Aires, vencedor de la colonia de Sacramento.

En Argentina, las corrientes artísticas del altiplano andino se desbordaron por el noroeste, aunque con modestia, dadas la menor población y la escasez de los recursos. Así, por los caminos que bajan del alto Perú, encontramos una continuidad de los programas de los pueblos de indios con sus iglesias con atrios y posas, cruces catequísticas y capillas-balcón abiertas.

En el valle de Lerma, Salta presenta una arquitectura de adobe y ladrillo enfoscado y encalado a la usanza andaluza, con sus casas blancas, rejas en salidizo y molduras mixtilíneas, que tanto recuerdan las de la bahía de Cádiz. Su desaparecido templo de La Compañía tuvo el interior propio de las iglesias de los jesuitas, cubierto con bóvedas de madera, y una monumental fachada-tapa con pilastras clásicas, rematada por una generosa espadaña de perfil mixtilíneo. La iglesia de San Francisco, también realizada a medidados del siglo XVIII, presenta como elemento más notable su cúpula, levantada por el lego franciscano sevillano fray Vicente Muñoz, de destacada actividad en otros lugares de la Argentina.

La ciudad de Córdoba fue la más importante del país durante el siglo XVII, conservando uno de los escasos edificios de aquel momento: la iglesia de la Compañía de Jesús (1645-1671), obra singular por su novedoso sistema constructivo empleado para cubrir las bóvedas. Mario J. Buschiazzo ha considerado este templo excepcional y sin rival en América, señalando que no conocía en el mundo «un caso de abovedamiento total en madera que lo iguale en magnitud y belleza». El hermano jesuita belga Philippe Lemaire, quien había trabajado con anterioridad como carpintero de ribera, inspirándose en un tratado del francés Philibert de l'Orme [5] y con maderas de cedro traídas desde las misiones guaraníes del Paraguay, levantó la bóveda de cañón con cuadernas y forro de tablas, como si se tratara del casco invertido de un buque, que seguidamente se doró y pintó, produciendo un efecto deslumbrante.

[5] Ph. Delorme, *Nouvelles inventions pour bien bastir et a petits fraiz*, París, 1561.

Su catedral, donde se integran armoniosamente lenguajes tan diferentes como el pórtico manierista y las torres y la cúpula barrocas, es una de las grandes manifestaciones de la arquitectura colonial argentina. De tres plantas, gruesos pilares y profundo presbiterio, fue comenzada a finales del siglo XVII y continuada por el granadino José González Merguete, proveniente de Bolivia, hasta su muerte en 1810. Tras él, el jesuita Andrés, quien cerró las bóvedas y el pórtico, arrancando los primeros cuerpos de las torres. La magnífica cúpula, que está considerada como la obra maestra de la Argentina virreinal, fue realizada por el referido fray Vicente Muñoz. Su enorme volumen se contrarresta en los ángulos por torreones octogonales, solución que posee claros precedentes en los cimborrios románicos españoles de las catedrales de Toro, Zamora y Salamanca (figura 31), como también observó Buschiazzo.

La arquitectura bonaerense acusa la presencia de los constructores jesuitas, de origen alemán o italiano. La iglesia de San Ignacio (1712-1734), que es el monumento más antiguo de la ciudad, fue comenzada por el hermano Juan Kraus siguiendo el esquema clásico de la Compañía, y continuada por los también coadjutores Juan Wolff, Andrés Blanqui, Juan Bautista Prímoli y Pedro Weger. De sobria decoración interior, destaca por su esbelta y erudita fachada, con dos torres elevadas y pórtico de tres arcos, con el vano central flanqueado por grandes ménsulas con roleos, sobre el que se sitúa en movimiento ascendente la ventana del coro y un remate con forma de espadaña (figura 32).

El hermano Blanqui construyó un templo de nave única y capillas laterales poco profundas para los franciscanos recoletos, hoy parroquia del Pilar (1716-1732). La fachada, terminada en frontón triangular, es de líneas serlianas, con pilastras toscanas y hornacinas en las entrecalles.

La actual catedral de Buenos Aires sucedió a la que se derrumbó en 1752, de la que sólo quedó en pie la fachada. El arquitecto piamontés Antonio Masella trazó los planes del templo —muy relacionado con la catedral de Jaén—, con tres naves y dos de capillas profundas, ancho crucero y cúpula sobre alto tambor. El pórtico antiguo se demolió en 1778, proyectando entonces el ingeniero militar José Custodio Saá y Faría una fachada nueva, que —aunque iniciada— lamentablemente nunca se concluyó. Hasta 1822 no se le adosó el imponente pórtico

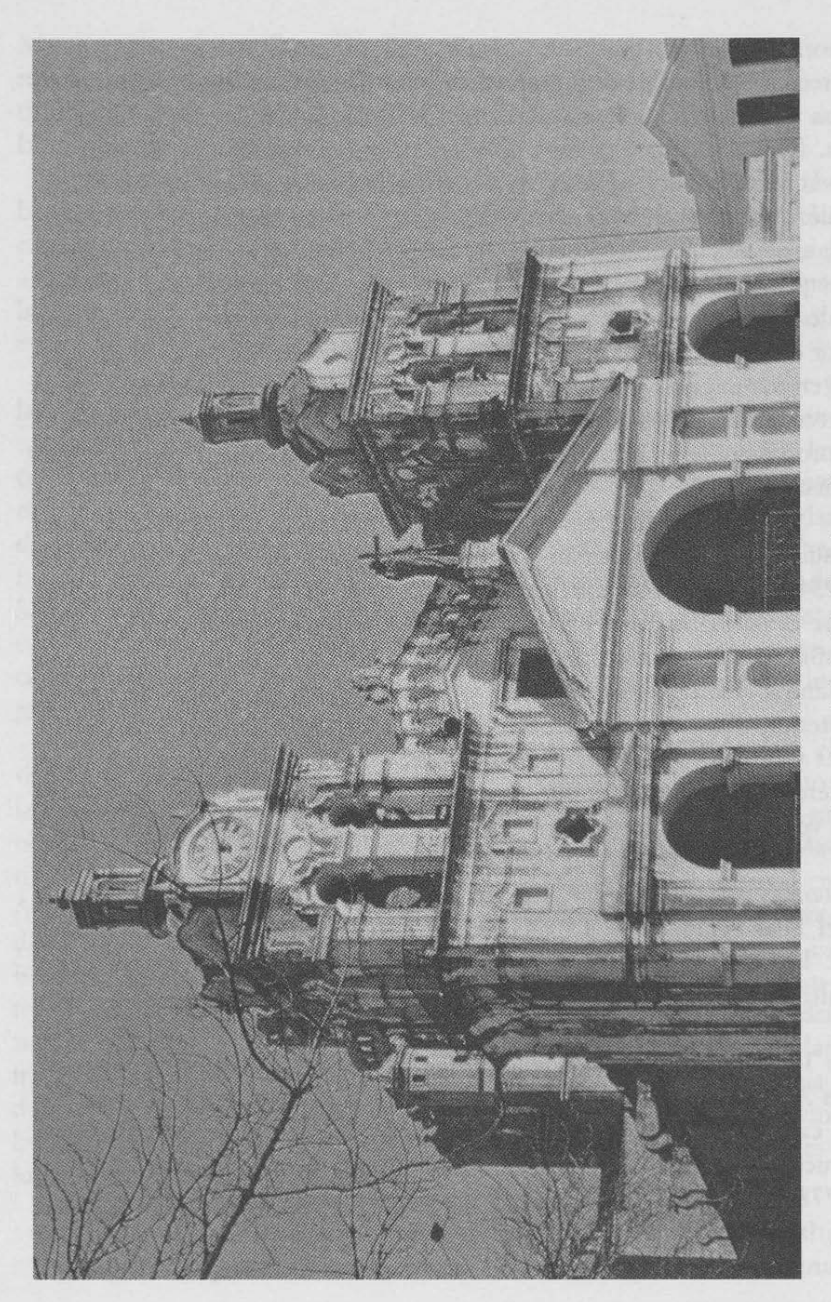


Figura 31. Catedral de Córdoba. Argentina.

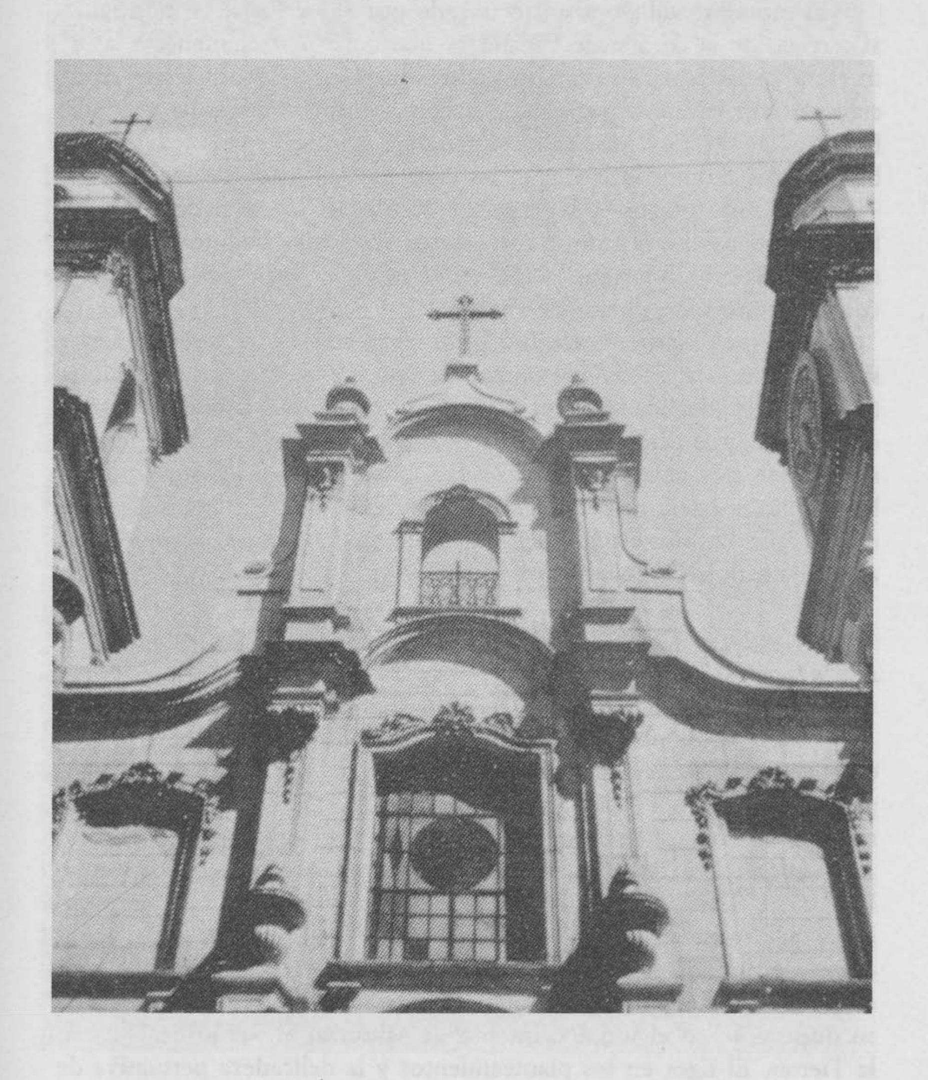


Figura 32. Fachada de la iglesia de San Ignacio de Buenos Aires.

dodecástilo en estilo corintio, obra del francés Próspero Catelin, al que auxilió su compatriota Pedro Benoist.

El monumental frontispicio trazado por Saá y Faría, un portugués al servicio de la corona de España, se adecuaba perfectamente a la estructura de las cinco naves, con sus tres ingresos y las dos torres coincidentes con las naves extremas. La composición, muy bella y equilibrada a la vez que suntuosa, se inscribe en ese lenguaje clásico y barroco tan propio de la ingeniería castrense. El juego de los órdenes —jónico sobre toscano—, las cartelas decoradas, los ovalados ojos de buey, los flameros, el frontis curvo y los chapiteles bulbiformes introducían una profunda renovación en la modesta arquitectura porteña, como ha señalado Alberto de Paula.

El mismo ingeniero efectuó otros proyectos de arquitectura eclesiástica, como la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Guadalupe (1779) en la localidad uruguaya de Canelones, que tampoco llegó a concretarse; y la actual catedral de Montevideo (1787), de tipología jesuítica con tres naves y tribunas altas sobre las laterales, siguiendo el bonaerense modelo de San Ignacio. La fachada guarda cierta semejanza con la que hubiera debido levantarse en Buenos Aires, aunque aquí aparece un único y colosal orden compuesto.

Las misiones de los jesuitas

Una de las más atractivas experiencias de la época colonial radicó en el fenómeno misional protagonizado por los miembros de la Compañía de Jesús en las selvas al oriente de los Andes, en la que denominaron «Provincia Jesuítica del Paraguay», que comprendía las misiones guaraníes en territorios que actualmente pertenecen a Argentina, Paraguay y Brasil, y en las regiones de Moxos y Chiquitos. El gran objetivo que se pretendió fue el de hacer coexistir el sistema tribal tradicional del mundo indígena con el impuesto por los españoles, liberando a los indios de las explotadoras encomiendas, a la vez que se evitaba su dispersión, en el utópico intento de «alcanzar el Reino de Dios en la Tierra». El rigor en los planteamientos y la delicadeza persuasiva de los métodos empleados por los padres y hermanos coadjutores, cargados de un profundísimo respeto a las particularidades indígenas, posibilitaron estas actuaciones tan originales como profundas, toleradas a

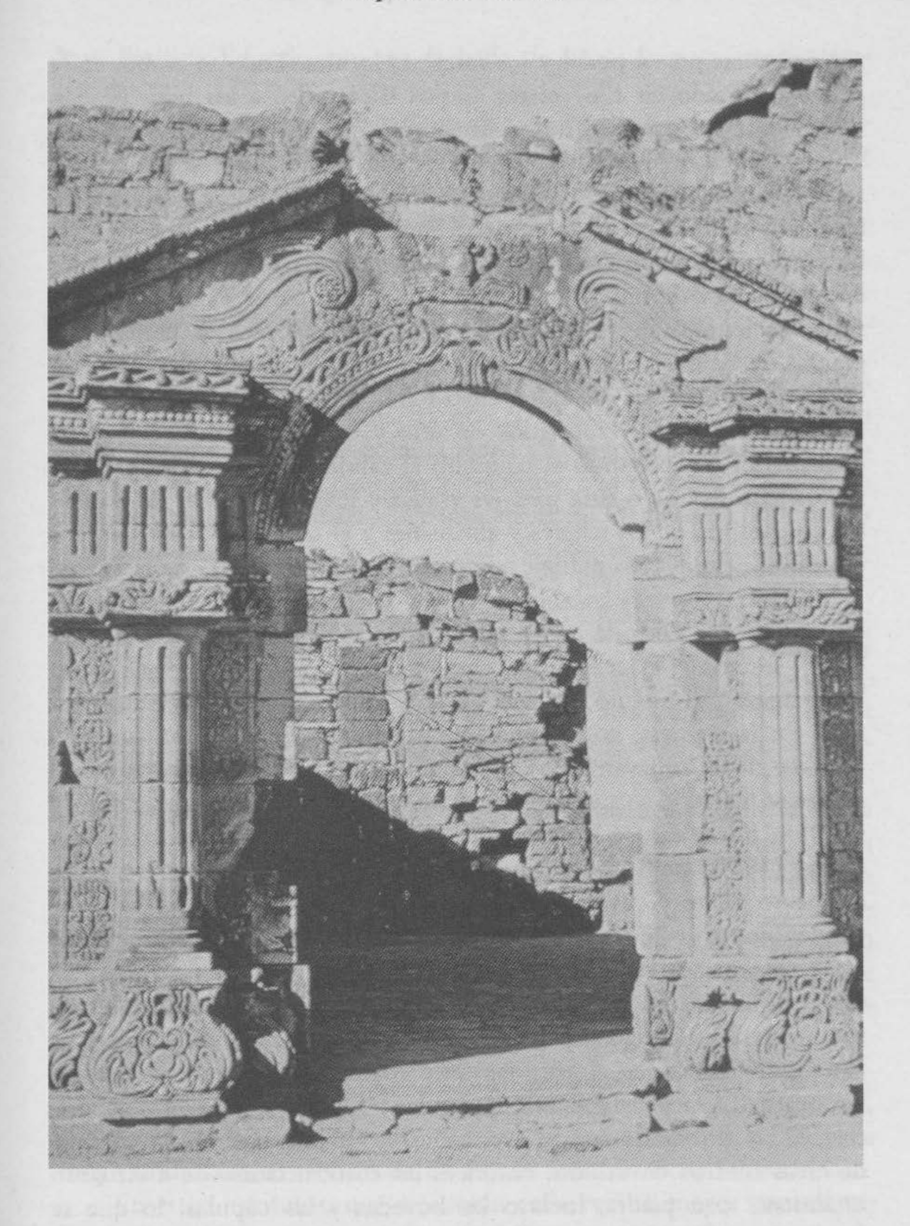


Figura 33. Portada de la sacristía de la iglesia de San Ignacio Miní. Misiones. Argentina.

regañadientes por el poder y los intereses locales. Todo se acabó, en la práctica, cuando en 1767 el rey Carlos III expulsó a los hijos de San Ignacio de los territorios de su monarquía.

El origen de estas florecientes ciudades misionales fue múltiple y, aunque no deben marginarse lejanas influencias platónicas y renacentistas, sus postulados urbanísticos se basaron —como tan acertadamente ha propuesto Ramón Gutiérrez— en las experiencias de los franciscanos en los pueblos de indios creados en el siglo XVI en el Paraguay, en las misiones jesuitas de Juli, y obviamente en las Leyes de Indias. Las plantas de las misiones se estructuraron alrededor de una plaza de gran amplitud, de carácter sacral, en cuyo frente principal se ubicaba la iglesia, a la que estaban contiguos —a uno y otro lado— el colegio y el cementerio; completando el conjunto el cabildo, las viviendas para los indios, el *cotiguazu* o casa para las viudas y jóvenes solteras sin parientes, los hospitales, los talleres y almacenes y el *tambo* o posada para los españoles, quienes no podían permanecer en el lugar más de tres días.

Como el interés máximo en estos pueblos guaraníes se centraba en las cosas de Dios, la iglesia fue su edificio principal, donde las funciones litúrgicas se celebraban con gran pompa y esplendor. Mario J. Buschiazzo distinguió tres claras etapas en la arquitectura de sus templos. En la primera, correspondiente al siglo XVII, sobre una cimentación de piedra se levantaron las estructuras de madera —troncos escuadrados y forrados con tablas— con muros de cerramiento de adobes y ladrillos, que luego se blanqueaban. Así fue el templo de San Ignacio Guazú (1684), en Paraguay, con sus soportes verticales lignarios, arcos de medio punto y cubierta decorada —pinturas sobre tablas—. En el segundo momento, en el paso del siglo XVII al XVIII, con la llegada de los hermanos coadjutores que tenían formación y práctica de arquitectos, continuaron las estructuras de madera, pero ya los muros se levantaron de piedra, al igual que las fachadas; de este tipo fue la iglesia de San Ignacio Miní, en Argentina, entre cuyos restos destaca la portada barroca de la sacristía (figura 33). La tercera y última fase —abierta hacia 1725 y finalizada con al expulsión— coincidió con el mayor auge de estos centros de misión; entonces las construcciones se efectuaron totalmente con piedra, incluso las bóvedas y las cúpulas: lo que se ganó en grandiosidad, se perdió en originalidad. De todas, la más monumental fue la de San Miguel, en Brasil, proyectada por el manierista

Juan Bautista Prímoli con una fachada de líneas barrocas muy atemperadas.

El sistema de estructuras de madera se extendió también a las misiones de Moxos y Chiquitos, particularizadas por el empleo de labrar los troncos en forma de columnas salomónicas, acreditando la capacidad artesanal de los artífices indígenas.

Los tratados de arquitectura en Hispanoamérica

En el prólogo del libro de Dora Wiebenson, *Los tratados de Arquitectura,* Adolf K. Placzek advierte que ésta ha de entenderse partiendo de la bipolaridad existente entre la teoría y la práctica, «debiéndose contar su historia en tanto que idea y realidad», que se vinculan globalizadamente en la denominada «literatura artística»: los tratados, los ensayos y los manifiestos. Mientras que los manifiestos corresponden a las «vanguardias» de la actual centuria, y los ensayos son hijos del espíritu crítico de la Ilustración, abarcando los siglos XVIII y XIX, los tratados pertenecen a la etapa más antigua, con origen en el de Vitrubio y continuación en los del Renacimiento y sus derivados. Al fundamentarse en la autoridad de los maestros, los tratados destacan por su carácter normativo, ya que proporcionan las reglas para la más «correcta» ejecución de la arquitectura.

Una visión general de la arquitectura en América durante la época virreinal quedaría incompleta sin un somero análisis sobre las fuentes bibliográficas que condicionaron las formas expresivas y las técnicas, sirviendo además para comprender en mayor grado los procesos de transmisión cultural entre Europa y América. El estudio del tema encierra en sí una dificultad: la que dimana del hermetismo de los gremios, donde los maestros de obras guardaban celosamente los secretos de la profesión y el aprendizaje poseía un marcado carácter práctico, hasta que comenzó —ya en el siglo XVIII— a sistematizarse la enseñanza de la arquitectura en las Academias de Ingenieros militares y de Bellas Artes, cuando el absolutismo ilustrado decidió dotarse de equipos de técnicos muy cualificados, al servicio de un Estado centralizado y burocrático.

En estos institutos, que ejercieron cada vez un mayor control sobre la producción arquitectónica, se dedicó una especial atención a la lectura, traducción, edición y difusión de los tratados, que permitían la

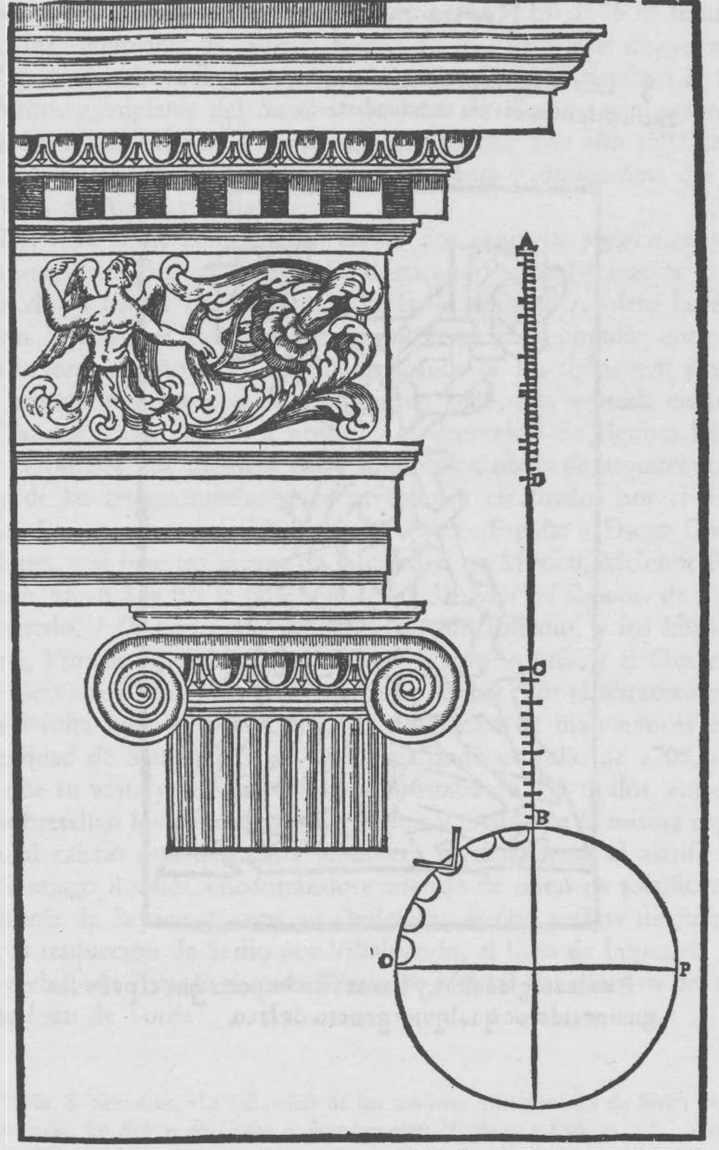
adquisición de un saber homogéneo para todos los miembros del grupo, a la vez que significaban un freno para las heterodoxas libertades. Y de este modo, quedaron enfrentados el arquitecto «teórico», poseedor de una formación inicial sólida, y el arquitecto exclusivamente «práctico», cuyo saber empírico se adquiría a pie de obra, escalando los peldaños de la rígida organización gremial.

En América los Borbones controlaron menos la arquitectura que en España, dado el desarrollo tardío de la mexicana Academia de San Carlos y el tímido papel que desempeñó. Aquí fueron los miembros de los Cuerpos de Ingenieros del Ejército y, en menor medida, de la Marina los que tuvieron un mayor protagonismo, no obstante lo reducido de su número, con la particularidad de que, en sus intervenciones, a las preocupaciones por las purezas del estilo —que tanto obsesionaban a los académicos de Bellas Artes— se superponían las nociones de «firmeza, utilidad y control del presupuesto», en una clarísima disposición pragmática y de servicio a la comunidad.

Para el conocimiento del libro de arquitectura en Hispanoamérica, quien más intensamente lo ha estudiado, Ramón Gutiérrez, ha seguido tres caminos fundamentales: las relaciones de libros embarcados para las Indias; las informaciones sobre las bibliotecas coloniales, sacadas en buena parte de los protocolos notariales; y la identificación en las obras de arquitectura americana de motivos ornamentales y soluciones constructivas basada en los tratados [6].

La documentación existente en el Archivo General de Indias, a través de las listas de embarques, posibilita conocer el fluido trasvase de bibliografía artística hacia América, a partir del último cuarto del siglo XVI. Ya en 1576 se embarcaron para México dos ejemplares del *Tratado de arte militar* que Roberto Valturio había escrito en Rímini un siglo atrás. Ocho años después, Benito Boyer —un librero de Medina del Campo— enviaba a Diego Navarro Maldonado, en Nueva España, dos *De re aedificatoria* de León Bautista Alberti, cuatro *De architectura* de Marco Vitrubio Polion, y dos *Regole generali di architectura sopra le*

[6] Para la elaboración de este apartado he utilizado los libros de R. Gutiérrez, *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura (1526-1875)*, Resistencia, UNNE, 1973; y *Arquitectura colonial. Teoría y praxis (s. XVI-XIX. Maestros, arquitectos, gremios, academia y libros*, Resistencia, Instituto Argentino de Investigaciones en la Historia de la Arquitectura y Urbanismo, 1980.

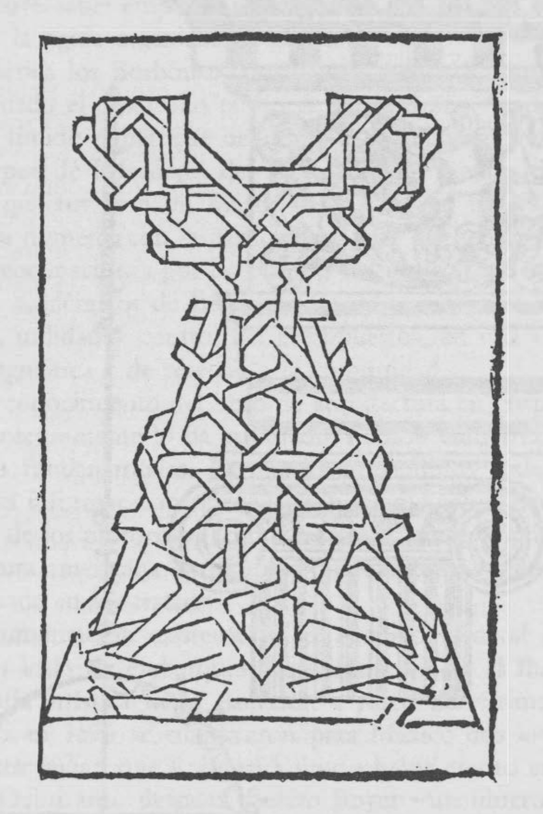


A B *Alto del alquitrabe, friso y cornisa.* B C *Alto de alquitrabe.* C D *Alto del friso.* D A *Alto de la cornisa.* O P *Grueso de la columna por abaxo.*

Figura 34. *Arte y Uso de la Arquitectura* de fray Lorenzo de San Nicolás.

Breve compendio.

¶ Eſta mueſtra es de ocho,y diez y ſeis, y ſe montea co-
mo los demas diezes ochauados.



Para las reglas altas,y baxas, no importa que el paño ſea
guarnecido de qualquier genero de lazo.

Eſto

Figura 35. *Tratado de Carpintería de lo Blanco* de Diego López de Arenas.

cinque maniere de gli edifici... de Sebastián Serlio [7]. En 1586 se remitían otros dos ejemplares de Alberti y diez de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Iacomo Varozzi da Vignola; en 1589 pasaban al Perú trescientos ejemplares del *Sumario* de Juan de Herrera con estampas, diseños y trazas del Real Monasterio del Escorial; y el año 1591 se enviaba *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, del platero Juan de Arphe y Villafañe.

Las remesas se acrecentaron en las dos centurias siguientes, y las obras anteriores siguieron llegando, destacando entre las nuevas el afamado *Arte y Uso de la Architectura* del fraile agustino recoleto Lorenzo de San Nicolás, el tratadista de arquitectura más popular entre los constructores españoles e hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII, cuya primera parte apareció en Madrid en 1633, y la segunda en 1665.

También han llegado a nosotros el contenido de algunas bibliotecas coloniales que incluían entre sus fondos obras de arquitectura, a través de las testamentarías y los inventarios efectuados por el Santo Oficio. Los procesos inquisitoriales en Nueva España a Diego González Batres y al maestro mayor de la catedral de México, Melchor Pérez de Soto, sacan a la luz la posesión de las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, *I Quattro Libri dell'architettura* de Palladio, y los libros de Alberti, *Vitrubio* –por Miguel de Urrea–, Juan de Arfe, y el *Compendio de la Carpintería de lo Blanco* de López de Arenas. Por el testamento del padre jesuita Juan Ramón Coninck, catedrático de matemáticas en la universidad de San Marcos de Lima, realizado en julio de 1709, sabemos que su vasta y selecta biblioteca constaba de 755 títulos, entre los que sobresalían los de arquitectura militar y civil [8]. En la misma capital virreinal existió otra destacada biblioteca, perteneciente al alarife mulato Santiago Rosales, encontrándose además de obras de fortificación, el *Vignola* de Patricio Caxesi, el *Quilatador de Oro y Plata* de Juan de Arfe, la traducción de Serlio por Villalpando, el libro de López de Arenas, y el *Breve Tratado de todo Género de bóvedas* del maestro de albañilería Juan de Torija [9].

[7] *Vid.* S. Sebastián, «La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica», En *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n.° 7, Caracas, 1967.

[8] R. Gutiérrez, *Notas para una bibliografía...*, pp. XXIII y XXIV.

[9] E. Hart-Terre, *Artífices en el Virreinato del Perú*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1945.

El tráfico de libros cobró un auge especial durante el siglo XVIII con las nuevas publicaciones que aparecieron a impulsos de las Academias de Bellas Artes, destacando el magnífico *Vitruvio* de José Ortiz y Sanz (1787), su *Palladio* (1797), las *Instituciones* de Valzania (1792), y los *Elementos de Matemáticas* de Benito Bails, quien dedicó los tomos IX y X a las arquitecturas civil e hidráulica, respectivamente. Y conviviendo con ellos, los tratados que llevaron —algunos manuscritos— los ingenieros militares, entre los que sobresalen la *Nouvelle Fortification* (1706) de Coehorn, *De l'attaque et de la defense des places* (1737) de Vauban, *De la Defense des Places* (1742) de Le Blond, la tan conocida *Architecture Hydraulique* (1737-1753) de B. Forest de Belidor, y las importantes aportaciones del británico John Muller, profesor de la Academia Real de Artillería de Woolwich, del que Miguel Sánchez Taramas vertió al castellano, enriqueciéndolo, *A Treatise Containing the Practical Part of Fortification*, con el título de *Tratado de Fortificación o Arte de construir los edificios Militares y Civiles* (1769), libro de consulta básica en todas las comandancias de ingenieros españoles.

Las influencias de los tratadistas en las soluciones constructivas o en la decoración ha sido minuciosamente investigada por historiadores del arte y de la arquitectura tales como Diego Angulo, Enrique Marco Dorta, George Kubler, Santiago Sebastián, Graziano Gasparini, Teresa Gisbert y José de Mesa, Antonio Bonet, Manuel Toussaint y otros. Ramón Gutiérrez en sus *Notas para una bibliografía...* ha incluido tales aportaciones, ampliando los datos de esta presencia viva de la obra escrita en la riquísima arquitectura de Hispanoamérica [10].

BIBLIOGRAFÍA

La existencia de una literatura tan rica y profusa sobre el arte hispanoamericano en este período, obliga a efectuar una breve selección de obras de conjunto y de repertorios bibliográficos, donde —ordenados alfabética y temáticamente— se informa de autores, libros y artículos de carácter más particular.

Las publicaciones fueron escasas hasta los inicios de la segunda década del presente siglo, cuando J. Kronfuss dio a la luz su *Arquitectura colonial en la Argentina*, Córdoba, Biffignandi, 1920, y en España V. Lampérez y Romea escri-

[10] R. Gutiérrez, *Notas para una bibliografía...*, pp. XXVII-XXXII.

bía *La arquitectura Hispanoamericana,* Madrid, Raza Española, 1922. Aquí el interés se acrecentó con la Exposición Iberoamericana de Sevilla del año 1929, que seguidamente se patentizó con la creación —en la propia ciudad hispalense— de la primera cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano y la edición del voluminoso trabajo de D. Angulo Iñíguez, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas en el Archivo General de Indias,* Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1933-1939, con 7 volúmenes, 3 de planos y 4 de textos; mientras que M. Solá daba a la imprenta la *Historia del Arte Hispanoamericano,* Barcelona, Labor, 1935, en la famosa serie de «Manuales» de esta editorial. Un decenio más tarde, hacía su aparición el primer volumen de una obra de enorme trascendencia, escrita en colaboración: D. Angulo Iñíguez, E. Marco Dorta y M. J. Buschiazzo, *Historia del Arte Hispanoamericano,* Barcelona, Salvat, 1945—1956.

Deben también incluirse otras destacadísimas aportaciones de carácter general, ya clásicas y agotadas hace años: G. Kubler y M. Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and Their American dominions, 1500-1800,* Baltimore, Penguin Books, 1959; M. J. Buschiazzo, *Historia de la Arquitectura colonial en Iberoamérica,* Buenos Aires, Emecé, 1961, y E. Marco Dorta, *Arte en América y Filipinas,* Madrid, Plus Ultra, 1973, dentro de la serie «*Ars Hispaniae*». *Historia Universal del Arte hispánico.*

Más recientemente, otros han afrontado la apasionante e infatigable tarea de comprender en su conjunto las relaciones y los procesos artísticos de Iberoamérica: R. Gutiérrez, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica,* Madrid, Cátedra, 1983, en la colección «Manuales de Arte» dirigida por A. Bonet Correa; S. Sebastián, J. de Mesa Figueroa y T. Gisbert de Mesa, *Arte Iberoamericano. Desde la Colonización a la Independencia,* Madrid, Espasa-Calpe, 1985, tomos XXVIII y XXIX pertenecientes a «*Summa Artis*». *Historia General del Arte*; y L. Castedo, *Historia del Arte Iberoamericano,* Madrid, Alianza Editorial / Sociedad Quinto Centenario del Descubrimiento, 1988.

Entre los repertorios bibliográficos, deben destacarse: M. López Serrano, *Bibliografía de Arte Español y Americano,* Madrid, Instituto Diego Velázquez / C.S.I.C., 1942, que proporciona 2.778 asientos bibliográficos de libros y artículos, ordenados cronológicamente y por materias, con índices de personas y de lugares; R. Gutiérrez, *Notas para una Bibliografía Hispanoamericana de Arquitectura,* Resistencia-Chaco, UNNE, 1973, que contiene —ordenados temporalmente— 198 asientos de manuscritos de arquitectura civil y militar, y 1.163 de libros de arquitectura y ciencias auxiliares, y de ordenanzas de ciudades, normas y reglamentaciones edilicias y urbanas, editados en castellano entre 1526 y 1875, y 394 referencias bibliográficas, por orden alfabético; E. Torre Villar, *La Arquitectura y sus Libros. Guía bibliográfica para la historia y el desarrollo de la Arquitectura y el Urbanismo en México,* México, Coordinación de Humanidades

e Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1978, que fue el catálogo de una exposición bibliográfica celebrada en ciudad de México, que reunió los principales tratados arquitectónicos con fondo en la Biblioteca Nacional, impresos en el mundo desde el siglo XVI hasta mediados del XIX –126 obras seleccionadas por el arquitecto Jorge Guerra, ordenadas cronológicamente y con índice de sus autores; A. Bonet Correa, J. E. García Melero, S. Diéguez Patao y S. Lorenzo, *Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España (1498-1880)*, Madrid-Vaduz, Turner Libros-Topos Verlag, 1980, 2 vol., con 3.406 asientos bibliográficos analíticos-descriptivos ordenados por materias y –dentro de cada materia– alfabéticamente por autores, de obras editadas entre los años referidos, con localizaciones en varias bibliotecas, e índices onomástico, geográfico y cronológico; y D. Wiebenson –coord.–, *Los tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988, donde 55 especialistas muy destacados reseñan críticamente 224 tratados y ensayos, desde el Renacimiento hasta las postrimerías del siglo XVIII, con bibliografía e índice alfabético.

M.ª CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ

EL DESARROLLO DE LAS ARTES FIGURATIVAS EN LA AMÉRICA HISPANA

III

EL DESARROLLO DE LAS ARTES FIGURATIVAS EN LA AMÉRICA HISPANA

La imagen al servicio de una idea. El problema de los estilos

Con la ruptura del desarrollo cultural autóctono en el continente americano y la implantación de los patrones europeos se inicia, desde comienzos del siglo XVI, un amplio y rápido proceso de transculturación cargado de particularidades. La primera de ellas, es la creación de una sociedad múltiple, bajo la apariencia de una uniformidad basada en la implantación de una sola religión –la católica– y una única forma de gobierno –la derivada de la monarquía española–, ambas con un marcado carácter excluyente. El factor determinante de esta variedad no es otro que la presencia de una numerosa población indígena, perteneciente a diferentes estadios culturales a la que, no obstante, se pretende convertir, desde el primer momento, en receptora de una cultura occidental con carácter dominante. Las diferentes respuestas que se producen a lo largo de lo que conocemos como período colonial permiten hablar de una sociedad policultural, en términos antropológicos, que en muchas ocasiones escapa a los repetidos intentos de clasificación con que pretendemos definir sus realizaciones.

Por lo que concierne al terreno de las artes, la problemática supera todas las experiencias vividas con anterioridad, y por ello tal vez su comprensión resulta todavía compleja para quienes se acercan a ellas desde una sola perspectiva, ya que el trasplante del vocabulario formal europeo se produce con una gran celeridad, superponiéndose a cualquier aportación del mundo indígena, que en muchos casos pasa a configurar el capítulo de las *supervivencias,* manifestando con ello un fuerte grado de *marginalidad.* Y es que el arte europeo se instala en

América desde temprano como uno de los más importantes vehículos de esta transculturación, reforzando una funcionalidad que estaba siendo cuestionada desde sus centros de creación más destacados.

A la pintura le corresponde uno de los papeles más señalados en este sentido, a causa de la importancia que tuvo el uso de la imagen en la difusión del ideario religioso sobre el que se apoyaba la nueva sociedad, facilitando su expansión y reforzando permanentemente y de manera fácil la comprensión de un mensaje destinado a modificar desde la base —la religión— todas sus estructuras. Este uso didáctico de la pintura se realizó desde temprano, como es sobradamente conocido, y no se abandonó en ningún momento ya que las necesidades de afianzamiento de la evangelización no desaparecieron, a pesar del transcurso de siglos, como demuestra esa constante preocupación por el rebrotar de la idolatría, que manifiestan las autoridades locales en numerosas áreas del continente. Es indudable que las órdenes religiosas fueron las responsables de esta utilización de la imagen y los testimonios aportados por sus propios cronistas hablan de la importancia que ellos mismos supieron darle:

> ...algunos usaron un modo de predicar muy provechoso para los indios, conforme al uso que ellos tenían de tratar todas sus cosas por pinturas. Y era de esta manera, hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe, en otro los diez mandamientos de Dios, en otro los siete sacramentos, y lo demás de la doctrina cristiana. Y cuando el predicador quería predicar los mandamientos, colgaba el lienzo... junto a él, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando la parte que quería [1].

Los propios franciscanos, a través de la pluma de fray Diego Valadés, se atribuyeron la primacía, e incluso la invención del método, «...fuimos los primeros en trabajar afanosamente por adoptar este nuevo método de enseñanza...» [2].

A pesar de tales afirmaciones, no es ésta la primera vez que la imagen, grabada, dibujada o pintada, sirve de apoyo a la explicación

[1] Fray J. de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana,* México, Porrúa, 1966, pp. 249-250.

[2] E. J. Palomera, *Fray Diego Valadés. Evangelizador humanista de la Nueva España. Su obra,* México, Jus, 1962, pp. 66-67.

oral. Europa conocía desde antiguo la transmisión de narraciones de todo tipo a través de este método y sin duda los frailes aplicaron esta conocida tradición a sus intereses evangélicos. Del mismo modo supieron hacer uso de la llamada *biblia de los pobres,* la pintura mural, aplicándola en los diferentes paramentos de iglesia y conventos, con los mensajes iconográficos que se consideraban más apropiados. Lo que sí es cierto es que en el Viejo Continente se carecía de una experiencia semejante a la hora de dirigirse a una población muy numerosa, con fuertes conceptos religiosos propios, profundamente arraigados y que se expresaba en un conjunto de lenguas muy diversas.

De forma paralela, los restantes componentes de la sociedad colonial definen su espacio cultural al margen de estas preocupaciones e intentan implantar en el Nuevo Mundo un entramado semejante al que rige en la metrópoli, permanente punto de referencia durante un largo período, que en el terreno artístico se hace evidente en un deseo de emulación al que en muchas ocasiones sucede un afán de superación, como forma de reafirmación de una identidad de lo americano. Sin embargo, esta parte de la sociedad, la que se ha dado en llamar *república de los españoles,* tampoco es uniforme culturalmente hablando, como no lo es en muchos otros aspectos. Así, los reinos de Indias, como se llama desde la Península a la América hispana, se incorporan al mundo cultural occidental, condicionados por una serie de factores propios y perfectamente diferenciados de los que se producen en la propia Europa.

Los estudios de las artes plásticas, sistemáticos y continuados en los últimos años, están permitiendo la elaboración de teorías más ajustadas, al margen de aquellas en las que la valoración venía dada por la capacidad de los artistas americanos para emular a sus modelos europeos o en establecer la supremacía de unos centros europeos sobre otros a la hora de considerar la dependencia de las realizaciones americanas, provocando el descrédito de unas fuentes frente a otras, en una búsqueda de prestigio cultural, que responde siempre a otros intereses.

Es evidente que ya se ha empezado a modificar el punto de partida a la hora de enjuiciar las obras americanas, considerando que lo más importante no es acentuar la diversidad de la cultura europea que se instala en América —existente sin duda alguna— frente a la respuesta uniforme de América, sino reconocer las múltiples respuestas que ofrece ésta frente a una misma propuesta cultural. Esto no supone una in-

fravaloración de los modelos europeos, ni una negación de las características diferenciadoras de sus aportaciones, sino una reflexión sobre si esta diversidad es aceptada como tal por el mundo americano, la capacidad de selección que se le ofrece en el caso de que así sea y el sentido que tiene una sucesión de estilos que se apoyan en criterios culturales mucho más amplios que los puramente formales, en un mundo que se incorpora a la tradición grecolatina por «artículo de fe».

Ya hemos apuntado más arriba cómo le corresponde a la Iglesia la mayor responsabilidad en el tema de la difusión de las imágenes procedentes del arte europeo y el uso que de ellas realiza. Su vigilancia sobre la idoneidad de estas imágenes y su capacidad de control oficial sobre el producto final de los artistas es una realidad que no puede ignorarse, pues hay repetidas pruebas de ello. Lo que preocupa, como es lógico, es la interpretación que se hace de los modelos que se ofrecen, que se controlan en función de su mensaje iconográfico y no estilístico. Es más, lo sean o no, a efectos artísticos, la mayoría de las obras europeas que traspasan el Atlántico, se sumerge en un anonimato que iguala a maestros, discípulos y simples seguidores o copistas de las primeras firmas. Con este mismo criterio trabajarán años más tarde muchos de los talleres del Cuzco, destinando su producción a áreas más apartadas. En uno y otro caso la pintura se mide por metros y, a pesar de realizarse en centros culturales de gran importancia, no se busca lo novedoso sino, precisamente, lo ya sancionado y aceptado por la tradición.

Con respecto a los artistas que se trasladan al Nuevo Mundo, ya sea desde España, Italia o Flandes principalmente, lo cierto es que, en la inmensa mayoría de los casos, en sus lugares de origen son perfectos desconocidos. La obra europea de muchos de ellos continúa siendo una incógnita, a pesar de que desde sus primeros trabajos americanos expresan una formación muy definida. Nada cierto sabemos de las obras que pudieron realizar antes de instalarse en la Nueva España personajes como el flamenco Simón Pereins, o los españoles Baltasar de Echave Orio y Andrés de la Concha, por no citar sino las principales cabezas del siglo XVI de lo que posteriormente será la pintura novohispana. Su formación la deducimos sólo a partir de lo realizado en América y de algunas noticias biográficas que nos hacen suponer el conocimiento de obras importantes, como las reunidas en El Escorial por Felipe II, con las que han sido puestas en relación todos ellos. Los ca-

lificativos con que les ensalzaron sus contemporáneos de la Colonia, contrastan con el silencio que les rodea en la Península. No obstante, a ellos se debe la introducción formal del Manierismo y es indudable que, como responsables de las obras más importantes realizadas durante su vigencia, contribuyeron a la formación de toda una generación de artistas de obra prácticamente desconocida, incluidos algunos indígenas que colaboraron repetidamente en la elaboración de retablos. Por todo ello, es imposible saber hasta qué punto fue determinante en su obra la estadía americana, sobre todo si ésta consiguió modificar en algo su estilo, como se estima con otros artistas que trabajaron en América. Sólo unos años más tarde, a comienzos del siglo XVII encontramos figuras a las que ya se considera «exponente de la escuela pictórica americana», como Luis Juárez, a quien su biógrafo más reciente describe como uno de los actores «más sinceros y representativos de toda la pintura virreinal», defensor de «la personalidad propia de la escuela mexicana», que él mismo identifica en «el carácter delicado y amable de su expresión» [3], es decir, en una blandura y un idealismo en el que ya está presente un apego a fórmulas estereotipadas, que le hace despegarse de algunos de los aspectos más significativos de sus predecesores, al mismo tiempo que responde a una tendencia conservadora característica no sólo de la sociedad novohispana, sino de toda la sociedad colonial. Estos rasgos acompañarán a la pintura novohispana durante toda su existencia, manteniéndose a veces de forma latente, ante el empuje de algunas novedades llegadas de fuera, y aflorando a la menor oportunidad, al margen de limitaciones cronológicas.

Sin embargo, dado lo mucho que todavía falta por saber sobre la pintura mexicana, sobre todo en sus ámbitos menos condicionados por la necesidad de responder a las modas de una cultura oficial, es prácticamente imposible identificar los rasgos que definan a esa otra parte de la sociedad que está reinterpretando la cultura en su conjunto. Tal y como hasta ahora se nos presenta la pintura novohispana, hemos de entender que nos movemos dentro de una visión todavía demasiado parcial, basada más en el individualismo de figuras de prestigio que en la exposición de todos los elementos que la configuran. Son muchos los nombres que, paulatinamente, van enriqueciendo la nómina de sus

[3] R. Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez*, México, UNAM, 1989, p. 91

pintores, aunque sus obras no han sido todavía identificadas, y son numerosas las pinturas que esperan una correcta atribución, al margen de los criterios de calidad. El hecho de que aparezcan indígenas y mestizos formando parte de los talleres de muchos de los maestros que trabajan en estos momentos, ya sea con responsabilidad en los encargos, como especifican los contratos, o permaneciendo como aprendices, según lo reglamentado por los gremios, significa que esta parte de la población tuvo en el desarrollo de la pintura un significado que hoy todavía desconocemos. Las continuas quejas de los maestros españoles con relación al trabajo incontrolado de muchos de ellos, incluso en la capital del virreinato, son un claro testimonio de que no se trata de una situación coyuntural o pasajera. Probablemente, cuando se conozca en su conjunto nos podremos aproximar más a una visión completa de esa sociedad múltiple a que hacíamos referencia.

En este sentido, los últimos estudios dedicados a algunas áreas del virreinato del Perú son mucho más explícitos, al poner de relieve una producción total, sin olvidar señalar los aspectos más populares que también tienen cabida en este capítulo, ya que se trata de entender cómo interpreta el mundo americano en su totalidad la cultura europea, y no es caso de analizar este proceso exclusivamente a través de lo producido por el segmento más europeo —como receptor y emisor— de esta sociedad. En este caso, cumpliendo la misma misión que los pintores citados más arriba, un italiano, Bernardo Bitti, perteneciente a la Compañía de Jesús, se traslada en 1575 al Perú reclamado por sus superiores gracias a sus conocimientos artísticos. La vida y la producción americana de este pintor formado en Roma, bajo la influencia de los Miguel Ángel, Rafael, Vasari y Zuccari, es bastante conocida. Lo suficiente al menos como para que sepamos de gran cantidad de sus trabajos realizados por toda la geografía del virreinato: Lima, Cuzco, Huamanga, Arequipa, Chuquisaca y diferentes poblaciones del entorno del Titicaca. Como en el caso de México, aquí también es un manierista el encargado de facilitar un magnífico repertorio formal, a partir del cual comenzarán a tomar una cierta cohesión las producciones locales. Por ello, se le considera el padre de las escuelas pictóricas andinas y a este estilo el punto de arranque de las mismas, reforzado por la presencia en esta área de los también italianos Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro.

Esta coincidencia estilística está condicionada por la propia coincidencia cronológica, impuesta por los acontecimientos y por la pertenencia de todos sus miembros a lo que, desde la perspectiva americana, es una innegable identidad cultural. En cuanto a la idoneidad de hablar de Renacimiento o Manierismo americano, es algo que aparentemente carece de sentido en esta diversidad cultural a que nos venimos refiriendo. Ambos movimientos se sustentan sobre un conjunto de principios teóricos difíciles de localizar en la sociedad colonial. Nos referimos, claro está, como producto propio de esa sociedad. Por sólo citar un ejemplo, tal vez debamos reflexionar sobre las consecuencias del rechazo del acervo mitológico de las religiones indígenas, en una cultura renacentista que revaloriza al máximo el significado moralizante de la mitología clásica. Este desdén por una aportación americana tan significativa, tiene su correspondencia en la escasa valoración que desde estas escuelas se da a las dos claves del estilo: el estudio de la anatomía humana y la perspectiva. Está claro que su ausencia puede ser interpretada como una simple falta de habilidad por parte del pintor, y no cabe duda de que en muchas ocasiones es así. Sin embargo, parece que incluso estos pintores europeos que desarrollan un larga vida artística en América, transcurrido algún tiempo, dejan ver en su obra una falta de *perfección,* identificada como una característica de su *americanización.*

Es conocida la opinión de Elisabeth Z. de Kelemen sobre cómo el mencionado Bitti

> andando el tiempo, empieza un poco a hacerse americano, desarrollando un estilo taquigráfico porque tiene que trabajar rápidamente para cumplir con sus numerosos encargos, ya que su público apreciativo no son los aficionados conocedores de Europa, sino creyentes sencillos que estaban más conmovidos por un estilo espiritual (acentuando líneas de contorno en vez de modelado) que por una ilusión de realidad.

Este *hacerse americano* es lo que también se identifica con *el factor americano* que se describe como

> ese algo de paisaje y de concepto que, aunque ausente en forma figurativa, se halla de forma latente en todos los cuadros de dichos

maestros –los europeos–. Ese factor se nota en el proceso sucesivo de las obras de Bitti a través del tiempo. Conforme se van perdiendo los lazos que en la memoria unen al maestro con su tierra natal y Europa, se va encontrando a sí mismo en una pintura personalísima diferente de las tendencias generales que trae consigo cuando es aún recién llegado. Así sus últimas obras son más personales, menos manieristas y, por decirlo así, más americanas [4].

Quienes se han ocupado con detenimiento del estudio de la pintura andina, no dudan en recordar una y otra vez cómo en la producción de muchos de estos artistas es fácil apreciar dos fases bastante definidas. La primera es la que podríamos denominar *europea* y en ella es evidente el apego a las enseñanzas de los modelos prestigiados. Estos pueden llegar a través de la influencia directa de un pintor –como es el caso del mencionado Bitti– o de la ejercida por obras enviadas a América por múltiples motivos a lo largo de todo el período colonial. La segunda está caracterizada por ese «factor americano presente en la simplificación de los volúmenes y la negación de las leyes de la perspectiva».

En líneas generales, parece evidente que el reconocimiento de esta permanente y repetida negación de los denominados valores occidentales, la proporción, el volumen y la perspectiva, constituye una de las claves para realizar un correcto análisis de la reinterpretación de la cultura europea que lleva a cabo una parte de la sociedad colonial. En realidad, no podría ser de otro modo si entendemos que ha de haber una adecuación con todo el proceso que vive esta sociedad. Por ello, al mismo tiempo que se producen estas obras, marcadamente americanas, los gremios de pintores que funcionan en muchas de sus capitales repiten una y otra vez la necesidad de que sus miembros trabajen *conforme al arte,* es decir, conforme a unas pautas estilísticas que les mantienen vinculados, aunque sólo sea de una manera formal, con Europa, tal y como reclama una parte importante de su clientela.

A lo largo de los tres siglos de vida colonial el mundo americano está elaborando su presente y al mismo tiempo su pasado, es decir, está creando su propia tradición, a la que vuelve constantemente, ofre-

[4] M. S. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica,* Buenos Aires, IAAIE, 1956, pp. 71-72.

ciendo esa visión conservadora que tanto se manifiesta en las artes. La pintura nos ofrece, por lo tanto, una constante reinterpretación de ese pasado reciente que necesariamente ha de ser asimilado en profundidad, que parte de la experiencia europea –impuesta– pero que no adquiere personalidad hasta que no la reelabora a través de la negación.

La comprensión de los principios de funcionalidad, multiplicidad e intemporalidad, presentes en todo el arte colonial, permiten adentrarse con mayor facilidad en su conocimiento y prescindir de valoraciones comparativas que en nada contribuyen a su correcta interpretación. Por ello, las clasificaciones que se mantienen en los siguientes apartados deben entenderse con la flexibilidad reseñada y como producto de un lenguaje habitual en los escritos sobre historia del arte.

Los modelos iconográficos

Uno de los problemas más importantes a resolver por quienes eran los encargados de controlar las pinturas y esculturas que se llevaban a cabo tanto por los indígenas, iniciados en los gustos y las técnicas europeas, como por los artistas de muy diversas categorías llegados paulatinamente desde el Viejo Mundo, era el de seleccionar los motivos que debían ser representados y los modelos en que se debían basar estas nuevas obras. La solución la ofrecieron los centenares de grabados que salieron de los talleres europeos, gracias al auge adquirido por la imprenta, ya que facilitaban un repertorio iconográfico aceptado. Su influencia en la formación del arte colonial es incuestionable y son la base de una gran parte de la producción de este período, puesto que constituyen el vocabulario formal con más posibilidades de aprovechamiento.

El empleo de estas imágenes como modelo –práctica también habitual en los talleres de los artistas europeos– alcanza tanto a la pintura mural como a la de caballete y del mismo modo puede detectarse en los relieves de numerosos edificios y en imágenes de bulto redondo. Alguna de estas imágenes, como la Virgen del Apocalipsis difundida a partir de una obra de Pedro Pablo Rubens, fue repetida a lo largo de los siglos XVII y XVIII en todas las modalidades plásticas y por artistas pertenecientes a todas las escuelas virreinales. Esta pervivencia de los modelos, que pierden rápidamente la referencia estilística originaria,

condiciona a menudo la supuesta sucesión de los estilos que en América tiene una lectura muy particular, como acabamos de señalar.

La dependencia de los libros ilustrados es evidente desde temprano en algunas de las realizaciones más importantes, como veremos más adelante. Las propias portadas de las ediciones de la primera mitad del siglo XVI ofrecieron un repertorio de imágenes válido a la hora de decorar los interiores de los conventos a base de elementos arquitectónicos fingidos, como balaustres y columnas y los libros de arquitectura, fundamentalmente la obra de Serlio, fueron punto de referencia obligada para imitar decoraciones de casetones en techos de corredores y estancias. Las numerosas ediciones que salieron de la casa Plantin de Amberes, preferida de Felipe II para las publicaciones que debían enviarse a América, y los múltiples grabados que se llevaron a cabo por los artistas que trabajaron en torno a Rubens, inundaron el continente americano de imágenes. Tampoco faltaron las láminas de los artistas centroeuropeos, italianos o franceses.

En mucha menor medida el mundo indígena anterior a la conquista también ofreció un conjunto de motivos que fueron incorporados por la iconografía colonial. La mayor parte han sido detectados en la decoración escultórica, pero es seguro que un importante número permanece todavía ante nuestros ojos sin que hayamos conseguido descifrar su verdadero significado ni establecer su procedencia exacta. En ocasiones, se trata de elementos aislados, mezclados con otros de clara procedencia occidental, a los que se ha querido interpretar como producto de la acción secreta de los artistas indígenas. Sin embargo, por lo que respecta a la Nueva España, en la que los ejemplos pertenecen al siglo XVI, hay ya demasiadas pruebas de la utilización por parte de los religiosos de éstos y otros elementos del lenguaje para difundir conceptos religiosos afines con los mantenidos por las religiones prehispánicas, como para aceptar esta interpretación. Probablemente sea más acertado pensar que, antes de que finalizara el siglo, estas incorporaciones quedaron interrumpidas ante la pérdida de poder de la iglesia mendicante, la que más y mejor conocía el mundo indígena y la única en condiciones de aprovechar sus aportaciones para la difusión del ideario cristiano.

En la extensa área andina se multiplican también los ejemplos de elementos que permiten una lectura iconológica relacionada con situaciones socio-culturales muy específicas. En este caso no se trata sólo

de elementos de procedencia prehispánica –que también los hay– sino de muchos otros que son habituales en la iconografía europea, pero que aquí adquieren un significado directamente relacionado con el mundo indígena contemporáneo a estas propias obras. Las iglesias de la región del lago Titicaca, por ejemplo, ofrecen todo un muestrario de estos elementos.

Finalmente, no olvidemos que la propia composición múltiple de esta sociedad colonial, a la que estamos haciendo continuas referencias, permite que se puedan interpretar de forma muy diversa, e incluso contradictoria, muchos de estos modelos, utilizándolos en favor del prestigio de su propio grupo. Los casos más interesantes pertenecen al siglo XVIII, cuando los componentes de los diferentes grupos sociales se sirven de las artes para expresar sus aspiraciones [5].

Escuelas, talleres y gremios de pintores y escultores

Mediado ya el siglo XVI, se comienzan a establecer en los virreinatos las agrupaciones gremiales, organizadas a la manera de las peninsulares, siguiendo muy a menudo el modelo de Sevilla, y con ellas los artistas intentan controlar la profesión, estableciendo los derechos y deberes de quienes practican las diferentes artes una vez examinados y aceptados. Sin embargo, la funcionalidad didáctica de muchas de estas realizaciones, de utilidad básica en la evangelización de la población indígena, como hemos señalado, convierte a la Iglesia, desde temprano, en responsable de que estas imágenes estén de acuerdo con sus normas, adoptando incluso el papel de transmisora de las técnicas artísticas. Escuelas como las de San José de los Naturales en México, junto a muchas otras anónimas instaladas en gran parte de los conventos, introdujeron el nuevo repertorio artístico y formaron en él a numerosos indígenas que, lejos de los grandes núcleos urbanos, fueron los responsables de las obras que se llevaban a cabo. La habilidad de estos indígenas para aprender las técnicas importadas fue puesta de relieve por todos los religiosos empeñados en su enseñanza. «No hay arte

[5] F. Stastny, «Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal», *Cielo Abierto*, Lima, 1982, n.º 21, pp. 41-55.

ninguna que no tengan habilidad para aprenderla y usarla» opinaba fray Bernardino de Sahagún. Fray Pedro de Gante, su fundador y principal impulsor «...A los principios, les enseñaba todas las artes mecánicas que se estilan entre nosotros,... [y] con facilidad y en breve tiempo dominaban por razón de la diligencia y el fervor con que él mismo se las proponía» [6].

Pero la tutela que ejercían los frailes sobre este tipo de enseñanza artística nada tenía que ver con el desarrollo del trabajo de los talleres controlados por los gremios, ya que en éstos se pretendía organizar al máximo la formación de los futuros pintores y escultores, en todas sus variedades, siguiendo los escalones habituales de aprendiz, oficial y maestro, bajo el control de los inspectores del propio gremio —los conocidos como veedores— quienes trataban de evitar por todos los medios el intrusismo de quienes pretendían vender sus obras sin haber pasado por los correspondientes exámenes. Estas agrupaciones estaban por lo tanto al margen de la identificación entre evangelización y formación artística, que habían utilizado en repetidas ocasiones los frailes, quienes entendían que una manera de introducir a la población indígena en el mundo cultural europeo era haciéndole partícipe incluso de sus usos técnicos.

A pesar de que las ordenanzas elaboradas por los diferentes gremios repiten los esquemas jerárquicos vigentes en España y señalan la necesidad de unos conocimientos perfectamente establecidos y de uso común a uno y otro lado del Atlántico, lo cierto es que, desde el primer momento en que se constituyeron en diferentes puntos de América estas instituciones, se tuvieron que enfrentar a una problemática nueva: la de aceptar o no entre sus miembros a la población autóctona. Y en el caso de que la respuesta fuera afirmativa, si era conveniente que accedieran al grado de oficial o al de maestro, lo que les facultaba para recibir, a su vez, a sus propios aprendices y, lo que podía ser más serio por la competencia que entrañaba, a abrir sus propias tiendas. Las respuestas fueron diferentes según los gremios y la actitud, más receptiva al principio, cuando la necesidad de mano de obra era muy fuerte, fue cambiando con el tiempo, cuando la competencia era difícil y había que pelear por los encargos.

[6] E. J. Palomera, *op. cit.*, p. 134.

Los pintores de la ciudad de México se agruparon pronto y en 1557 ya tenían sus ordenanzas. Años más tarde, en 1568, lo hicieron los escultores. Posteriormente, durante los siglos XVII y XVIII, se hicieron nuevos intentos para reforzar la institución, pero la realidad parece demostrar que su presencia en la vida artística del virreinato no era todo lo decisiva que hubieran deseado sus miembros. La queja permanente sobre la libertad con la que trabajan y venden los artistas indígenas, al margen de las normas legales, alcanza a la formación de la Real Academia de San Carlos, y a finales del siglo XVIII los señores académicos se siguen haciendo eco del mismo problema. Es evidente que no fueron suficientes algunas de las disposiciones que se dictaron en el sentido de liberar el trabajo artístico de los indígenas, siempre que no se tratase de obras religiosas —lo que supone una clara infravaloración de los temas profanos— y que la propia dinámica impuesta por las necesidades fue la que determinó el verdadero funcionamiento de los talleres, legales o no. Por otro lado, conforme se van conociendo de forma más detallada las biografías de los pintores novohispanos, vamos sabiendo que algunas de las figuras más reconocidas en su época no eran ni españoles ni criollos, sino mulatos como Juan Correa o mestizos de todo tipo como José de Ibarra o el mismísimo Miguel Cabrera.

En el virreinato andino la problemática fue semejante y diferente al mismo tiempo. En 1649, casi un siglo después que en México, los pintores limeños emprendieron las gestiones para crear su gremio «como se acostumbra en otras partes de los reinos de España y especialmente en la ciudad de Sevilla», ellos mismos establecían que ningún maestro u oficial podría enseñar a «mulatos, negros, zambos y otras castas», sin mencionar a los indígenas y por lo tanto aceptando su participación. Años después, en 1688, en Cuzco, españoles e indios se separan a causa de graves disidencias y estos últimos se liberan del control y los exámenes consiguientes.

La pintura mural

Al mismo tiempo que se importaban desde España tablas y lienzos para formar el ajuar de las numerosas iglesias que se estaban levantando en todos los virreinatos, y que los primeros pintores llegados de

diferentes puntos de Europa comenzaban su actividad en tierras americanas, los diferentes grupos de indígenas preparados por los religiosos recorrían la Nueva España trabajando en la ornamentación de las múltiples dependencias de los amplios conjuntos conventuales. A pesar de que han llegado hasta nosotros algunos de los nombres de éstos, a través de las crónicas religiosas de la época, lo cierto es que, por el momento, es imposible identificar a ninguno de ellos como responsable de una obra concreta. Por lo tanto, una de las grandes aportaciones de la pintura colonial mexicana —la pintura mural— sigue siendo hoy una obra anónima. De momento, sólo escapa a esta generalización el nombre del indígena Juan Gerson, autor de las pinturas que adornan el sotocoro de la iglesia de Tecamachalco, que en realidad no son pinturas murales sino sobre papel de amatl.

Muchos de los restos de pintura mural que todavía pueden contemplarse, tanto en edificios mexicanos como peruanos, son sólo elementos decorativos, que simulan una ornamentación arquitectónica. Éste es el caso de los techos pintados con casetones, los encuadres realizados a base de balaustres y cartelas, y los frisos en los que se entremezclan grutescos, roleos y escudos. En ellos se deja ver, sobre todo, el repertorio de inspiración manierista que llega a través incluso de las portadas de libros, que se reproducen casi literalmente.

Mucho más complejos son los diferentes programas iconográficos que se sitúan en lugares muy específicos, con la intención de que su mensaje sirva de reflexión al espectador —ya sea éste el neófito indígena o el convencido misionero—. Elaborados por aquellos miembros de la orden con mayor preparación intelectual, fueron llevados al muro por estos grupos de pintores nativos, de los que no se esperaba capacidad creativa sino habilidad técnica para seguir las indicaciones y los modelos que se le ofrecían.

Aunque es probable que los primeros ejemplos se realizaran antes de mediar el siglo XVI, las muestras que conocemos ya pertenecen a la segunda mitad y en ellas se advierte una lógica variedad. Esta variedad alcanza incluso a las obras realizadas en un mismo convento, ya que todas ellas no pertenecen a una misma etapa ni fueron realizadas por el mismo equipo de pintores, ni siquiera forman parte de un único programa. El hecho de que hayan permanecido durante siglos cubiertas por gruesas capas de cal, que van siendo levantadas poco a poco con muy diferente fortuna, y que hayan sido maltratadas por diferentes

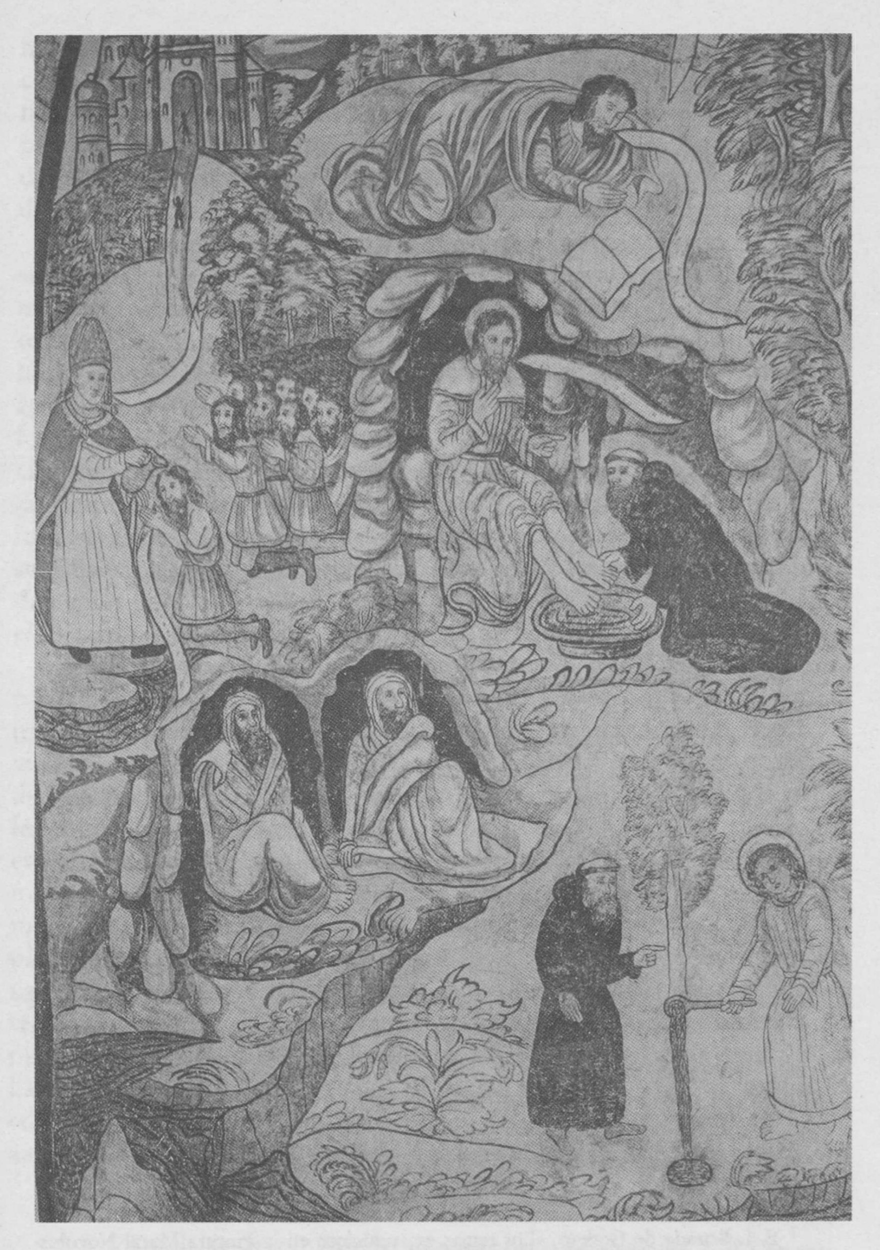


Figura 1. Pintura mural: interior del convento. Siglo XVI. Actopan. México.

obras llevadas a cabo en las arquitecturas, a la que están tan ligadas, impide la visión completa de estos conjuntos y dificulta mucho la lectura de su mensaje. No obstante, quedan magníficos ejemplares que permiten conocer una buena parte de su desarrollo.

Cada orden tuvo sus preferencias a la hora de seleccionar los temas, aunque todas ellas persiguieran un mismo fin. Por ello, mientras que en los conventos franciscanos son frecuentes las pinturas dedicadas a narrar diferentes pasajes de la vida de su fundador, los agustinos exaltan a los numerosos personajes relacionados con su tradición. A pesar de todo, para unos y otros es muy importante hacer ver al indígena la importancia que tiene su comportamiento en este mundo, ya que condicionará su vida eterna, instándole con ello al abandono de sus idolatrías. Y para ello nada mejor que recurrir a los temas escatológicos, los preferidos en los primeros tiempos, en los que el recuerdo del juicio final es una constante. Los lugares más idóneos para este tipo de representaciones eran, sin duda, las capillas abiertas o «capillas de indios», pues ante ellas se congregaba gran parte de la población indígena mientras seguían los oficios religiosos.

Los conventos agustinos de San Nicolás Tolentino de Actopan (figura 1) y Santa María Xoxoteco, en el mexicano Estado de Hidalgo, ofrecen unos ejemplos de gran interés. E. I. Estrada de Gerlero ha descrito con minuciosidad los diferentes motivos que componen el programa de ambas capillas. Siguiendo su descripción encontramos en Actopan el Juicio Final presidiendo un conjunto de escenas que van desde *La creación de la primera mujer*, a *El conocimiento del Bien y del Mal, La Expulsión del Paraíso, Los trabajos del ser humano por la pérdida de la gracia, La ruptura de los sellos segundo y cuarto, El Arca de Noé, La ruptura del sexto sello, La caída de Babilonia,* y *La salvación de las almas del purgatorio;* todos ellos en el muro principal. En los laterales se distribuyen escenas con los *Castigos a los pecados capitales* y las *Tentaciones demoníacas al mundo indígena.* Las menores dimensiones de la capilla de Xoxoteco obligó a prescindir de algunas escenas pero el mensaje general es el mismo [7].

Para conseguir que la idea fuera perfectamente entendida por los indígenas, el autor del programa no dudó en introducir a algunos

[7] E. I. Estrada de Gerlero, «Los temas escatológicos en la Pintura Mural Novohispana del siglo XVI», *Traza y Baza*, 1979, n.° 6, pp. 71-88.

miembros de esta comunidad entre las figuras representadas, diferenciando claramente entre los idólatras y los cristianizados. Estos asuntos no parece que fueran muy del agrado de la iglesia oficial, recelosa del predicamento adquirido por los mendicantes entre las comunidades indígenas, por lo que fueron relegados dando paso de una forma más decidida a las series cristológicas y a las representaciones de santos.

También el convento de Actopan sobresale por la decoración de su interior, especialmente el cubo de la escalera, donde se sitúan numerosos personajes relacionados con el ideario agustiniano, algo que se repite en Atotonilco el Grande. Allí se agrupan todos aquellos personajes que jugaron un papel importante en la vida de la orden e incluso aparece el responsable del programa, fray Martín de Asebeido, junto a los patronos indígenas, Juan Atocpa y Pedro Izcuicuitlapico, diferenciándose claramente el papel de cada quien en el resultado final, reforzado por la inscripción latina cuya traducción sería: «Éstos son los varones santos, que eligió por su caridad nunca falsa sino también por su palabra resplandeciente en la Iglesia como el Sol y la Luna». En diferentes puntos del convento se repiten las alegorías relacionadas con el mismo mensaje.

Otro convento agustino con pinturas excepcionales, tanto por su calidad como por la temática representada, es el de Ixmiquilpan (figura 2). En el interior de su iglesia, un friso recorre el muro dando vida a una simbólica batalla en la que sólo intervienen personajes indígenas, vestidos a la usanza prehispánica y con sus armas tradicionales. El estilo en que está realizada esta obra muestra un sincretismo estético difícil de encontrar en otros ejemplos, pues su autor o autores muestran un buen conocimiento de la estética occidental, que predomina incluso en la elaboración de motivos indígenas, y de la prehispánica. Su interpretación no está clara, aunque la opinión más generalizada admite como posible la hipótesis de que se trate de una representación de la lucha entre el bien y el mal, es decir la psicomaquia [8]. El hecho de que el lugar elegido para su localización haya sido la propia iglesia y que todos los personajes sean indígenas, con lo que no hay contraposición entre los principios religiosos de ambas culturas, mantiene todavía abiertos muchos interrogantes.

[8] E. I. Estrada de Gerlero, «El friso monumental de Ixmiquilpan» *XLII Congreso Internacional de Americanistas*, París, 1976, pp. 9-19.



Figura 2. Pintura mural: iglesia del convento. Siglo XVI. Ixmiquilpan. México.



Figura 3. Pintura mural: Claustro inferior. Siglo XVI. Malinalco. México.

En otro convento de la misma orden, el de Malinalco (figura 3), existe un nuevo ejemplo de la reutilización de elementos prehispánicos para reforzar el mensaje del cristianismo. Los motivos se encuentran en la decoración del claustro inferior y han sido interpretados como una descripción de la vida eterna, considerando incluso que

> la intención de los frailes agustinos no sólo fue la de pintar una escena de un jardín que retratara su concepto del paraíso celestial sino la de plasmar sus ambiciones fervientes de establecer un jardín del Edén terrestre en el Nuevo Mundo [9].

Para ello se eligieron motivos perfectamente reconocibles por la población indígena y de un significado específico dentro de su simbología religiosa, en la línea expresada muchas veces por los frailes de aprovechar elementos de la cultura prehispánica para mejor hacer comprender los conceptos cristianos. Así, las abejas que revolotean entre la decoración vegetal aludirían a las almas —o los espíritus— liberadas, facilitando una lectura común, al utilizar un símbolo habitual en la cultura mexicana. Esto nos indica que también los elementos supuestamente ornamentales —los frisos decorativos a que nos referíamos más arriba— son susceptibles de interpretaciones iconológicas.

Estos magníficos repertorios, plenos de significado y producto de los esquemas utópicos que intentaron desarrollar las órdenes mendicantes y que con tanta energía combatió la iglesia secular, no alcanzaron el mismo desarrollo en otras áreas, ni rebasaron los límites cronológicos que les impuso su funcionalidad. La pintura mural que se desarrolló en México a lo largo de los siglos XVII y XVIII no tuvo ninguna de las características mencionadas hasta ahora, pues los condicionantes históricos y culturales eran otros.

También al siglo XVI pertenecen los únicos ejemplos localizados en residencias civiles. La Casa del Deán, de la ciudad de Puebla, ofrece un mensaje iconográfico de fuerte contenido religioso (figura 4). En una de sus estancias están pintadas las *Sibilas,* personajes femeninos que profetizaron la llegada de Cristo y en otra los *Triunfos* de Petrarca. La

[9] J. Favrot Peterson, «La flora y la fauna en los frescos de Malinalco: paraíso convergente», *Iconología y Sociedad. Arte Colonial Hispanoamericano*, XLIV Congreso Internacional de Americanistas, México, UNAM, 1987, pp. 25-42.

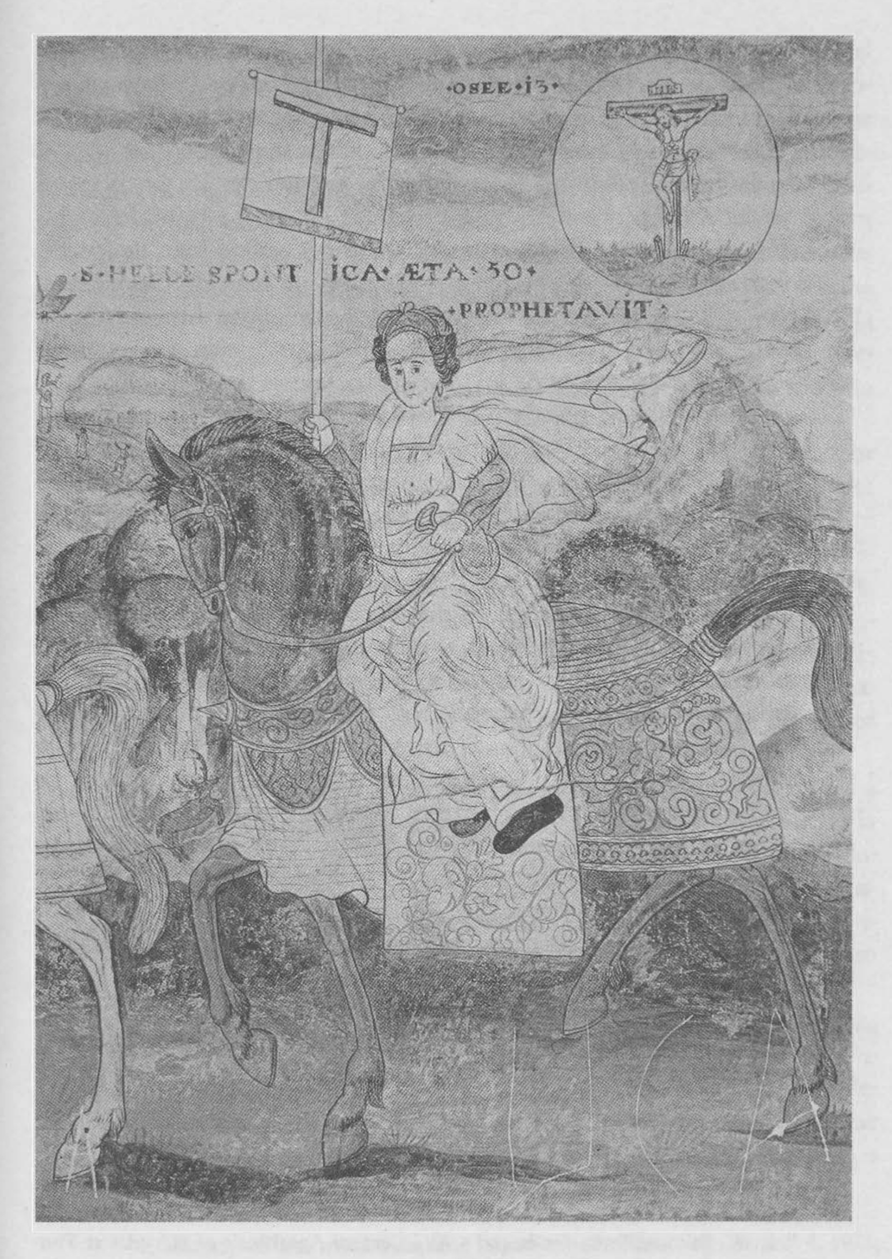


Figura 4. Pintura mural: La Casa del Deán. Siglo XVI. Puebla. México.

inclusión de estos temas en una vivienda privada alude al significado moralizante de las artes –la llegada de Cristo presupone la Salvación y la victoria sobre la Muerte– que tan presente estaba en la sociedad colonial del momento, en perfecta sintonía con la metrópoli [10].

En la ciudad colombiana de Tunja se encuentran los otros ejemplos de decoración mural en construcciones civiles. Se trata de las localizadas en el interior de las conocidas como Casa de Juan de Vargas o del Escribano, Casa del Fundador y la Casa de Juan de Castellanos. En todas ellas, se ponen de relieve los conocimientos humanistas de los autores de los diferentes programas, quienes conocían perfectamente el significado simbólico de las numerosas figuras [11].

Sobre el siglo XVI peruano casi nada sabemos con certeza, ya que los numerosos terremotos que asolaron al virreinato se llevaron por delante los posibles ejemplos. Y a los pocos localizados, que se atribuyen a este período, se les han hecho demasiadas intervenciones a lo largo de los siglos como para que se pueda hablar de ellos con toda certeza. Por lo tanto, los restos que han llegado hasta nosotros son obra más segura de los siglos XVII y XVIII. A diferencia de lo dicho para México, en Perú no parece que se siguiera el mismo esquema de trabajo ni que se elaboraran complejos programas iconográficos, aunque no faltan las referencias a los mensajes cristianos más habitualmente dirigidos a los indígenas, como demuestran las Postrimerías representadas en la capilla de indios que los jesuitas levantaron junto a su iglesia en Cuzco. Es más, su pintura mural pronto aparece ligada a nombres concretos de artistas, incluidos los célebres italianos Mateo Pérez de Alesio, Angelino Medoro y Bernardo Bitti o pintores indígenas como Diego Cusi-Guamán.

El mayor número de datos seguros procede de Cuzco y su área de influencia, donde abundan las iglesias con restos de pintura mural, aunque ésta a veces se limita a muros decorados dentro del llamado «estilo textil», sin que falten las escenas o motivos aislados, a la manera de cuadros inamovibles. En Urcos concretamente, se localiza un *Bau-*

[10] H. Kropfinger von Kuegelgen, «Aspectos iconológicos en los murales de la Casa del Deán de Puebla» *Actas del XLII Congreso Internacional de Americanistas*, París, 1976, pp. 21-35.

[11] E. W. Palm, «Düre's Ganda and a XVI Century Apotheosis of Hercules at Tunja», *Gazette des Beaux Arts*, 1956, pp. 65-74.

tismo de Cristo (figura 5) obra del mencionado Cusi-Guamán, ya del siglo XVII, inspirado en modelos manieristas. Al mismo autor se atribuyen algunas de las pinturas murales de la iglesia de Chinchero, que están fechadas entre 1603 y 1607. En el interior de esta iglesia, se acumulan trabajos de diferentes épocas, algo que se repite a menudo, contando incluso con un mural dedicado a la rebelión de Tupac Amaru de finales del siglo XVIII. Las composiciones anónimas, atribuidas a Luis de Riaño, que se encuentran en la iglesia de Andahuaililllas con el tema genérico de *Los Dos Caminos del Alma,* parecen dirigidas también a la población indígena, quienes habitaban desde el siglo anterior esta reducción, y siguen, al parecer, un programa elaborado por el humanista Juan Pérez de Bocanegra.

Si el trabajo anterior estaba previsto que fuera contemplado por un número elevado de individuos, la decoración de la celda del padre Salamanca en el convento cuzqueño de la Merced, era únicamente producto de las inquietudes místicas de su único ocupante. Las diferentes estancias que configuran este conjunto resaltan los valores de la Penitencia y la Fortaleza, así como de las Virtudes Teologales, para pasar después a detallar la infancia de Cristo y culminar, en la parte más reservada, la celda de penitencia, con un recuerdo a los más significados ascetas. A pesar del uso del recinto, el tratamiento de los diferentes temas es colorista y casi diríamos que desenfadado.

Antes de que finalice el período colonial, Tadeo Escalante lleva a cabo varios trabajos murales, entre los que destaca la decoración de la iglesia de Huaro, con un extenso número de representaciones que cubren todo su interior. En ella se resume todo el mensaje del cristianismo, con una intención más en consonancia con los intereses del siglo XVI que con los que cabría esperar del año 1802 en que el propio artista fecha su obra [12].

En el espacio que comprendió la antigua Audiencia de Charcas, la actual Bolivia, también se han localizado iglesias en las que se conservan importantes restos. Una de las consideradas como más completas es la de Curahuara de Carangas, con pinturas ya de 1608, a las que se sumaron otras posteriormente. En la parte que se considera más

[12] P. Macera, «El arte mural cuzqueño. Siglos XVI-XX», *Revista Apuntes,* n.° 4, 1975, pp. 59-113.



Figura 5. Pintura mural: *Bautismo de Cristo*. Iglesia de Urcos. Cuzco.

antigua, la techumbre del presbiterio, aparecen varios temas de la vida de Cristo, y por el resto de la iglesia, tanto en la techumbre como en las paredes se suceden escenas tomadas del Antiguo y el Nuevo Testamento, apóstoles y santos, junto a motivos ornamentales de tipo vegetal y arquitectónico.

Entre los restantes ejemplos que se conservan, sólo la iglesia de Copacabana en Oruro ofrece otro extenso muestrario. En ella se representa una singular muestra de paisaje y naturaleza que, con muchas diferencias estilísticas y temáticas, pueden hacer recordar los ejemplos del convento mexicano —también agustino— de Malinalco.

La iglesia de Checacupe resume en su interior la variedad de posibilidades que ofrece la pintura mural en este medio. Por un lado aparece la ornamentación del artesonado, en cuyo faldón dividido en recuadros han sido representados los apóstoles, los símbolos de Jesús y María y algunas escenas como la Anunciación. En el sotocoro se han ubicado los martirios de dos santos: *San Lorenzo* y *San Sebastián* y *Santiago en la batalla de Clavijo* [13].

Los precedentes más directos hay que buscarlos en este mismo tipo de decoraciones que también se llevaron a cabo en conventos peninsulares, más concretamente andaluces, y que, como en el caso de los americanos, van apareciendo poco a poco, tras diferentes trabajos de restauración que consiguen sacarlos a la luz. Ejemplos como los estudiados en la ermita de Nuestra Señora del Valle o el hospital de Nuestra Señora de los Ángeles, de la localidad sevillana de La Palma del Condado [14], o en el convento de Santa Inés de la propia capital andaluza [15], muestran cómo esta actividad pictórica era habitual durante las mismas fechas a ambos lados del Atlántico. A pesar de ello, también es cierto que son muy diferentes los contextos en que se producen. Así, mientras la ermita de Niebla, obra de finales del siglo XV, ya ofrece ejemplos de principios del siglo XVI dedicados a la vida de Cristo y a la de la Virgen, y el convento sevillano deja ver diferentes conjuntos pictóricos distribuidos por gran parte de sus dependencias, todas

[13] J. de Mesa-T. Gisbert, *Holguín y la Pintura Altoperuana*, La Paz, 1982.

[14] J. M. González Gómez, «Pinturas murales del siglo XVI en el Condado de Niebla», *Laboratorio de Arte*, Sevilla, I, 1988, pp. 53-74.

[15] J. M. Serrera, «La pintura mural sevillana del siglo XVI y su influencia en México», *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, La Rábida, s.a., pp. 323-336.

ellas en el piso alto, con escenas tomadas del Antiguo Testamento y representaciones de santos, de la segunda mitad del siglo, los recintos conventuales virreinales, al incorporar nuevos elementos arquitectónicos de gran importancia, como la capilla abierta o «capilla de indios», buscan llegar de una manera especial a un espectador muy concreto, conectando el mensaje teórico con las imágenes.

La Nueva España

Durante el último cuarto del siglo xvi, establecido ya el gremio de pintores y por lo tanto con una notable presencia de éstos, aparecen los primeros artistas de relieve para la pintura colonial mexicana, convirtiéndose en punto de referencia obligada a la hora de concretar su evolución. Son artistas necesariamente llegados de Europa, con una formación ya hecha y diversa, aunque al traspasar el Atlántico adquieren una uniformidad favorecida por los factores a los que ya hemos aludido más arriba. Sus obras serán muy valoradas enseguida, aunque no reflejen las últimas tendencias de los centros artísticos de donde proceden, pues la mayoría de ellos son exponentes tardíos de los movimientos estilísticos. El estímulo propiciado por la clientela virreinal no alcanza en muchas ocasiones la exigencia que se plantea en otras áreas. Es época de demanda y no de oferta como ha sido señalado muy acertadamente.

Repitiendo y superando el esquema de la metrópoli, el principal cliente es la Iglesia, vigilante siempre para asegurar la corrección de las imágenes y, al mismo tiempo, la de sus intérpretes. Desde 1555 el poder eclesiástico, consciente de la influencia de éstas, se había erigido oficialmente en salvaguarda de la obra artística, queriendo evitar con ello desviaciones de todo tipo. Y a pesar de que las ordenanzas de los gremios facultaban a sus miembros para enjuiciar las obras que salían de los talleres, nunca lograron desprenderse por completo de esta tutela. Aunque para finales del siglo el ardor evangelizador de las órdenes mendicantes había decaído y los frailes ya no actuaban como maestros de los pintores, las obras seguían siendo fundamentalmente religiosas y en muchas de ellas seguía primando el carácter didáctico frente al estético.



Figura 6. Simón Pereins, *Virgen del Perdón*. Siglo XVI. Destruido.

No son extraños, por lo tanto, algunos procesos inquisitoriales abiertos a aquellos pintores que en sus actitudes personales ponían en entredicho la ortodoxia católica. El flamenco Simón Pereins conoció de cerca a lo largo de toda su vida en México esta presión, que nunca se dirigió contra la calidad o la decencia de su obra, sino contra sus opiniones y actitudes más personales. Con él puede decirse que se abre con nombres propios la historia de la pintura colonial en México, aunque para ese momento ya era mucho el trabajo que se estaba realizando. Pereins había llegado en 1558 desde Amberes, su ciudad natal, a la Península Ibérica, permaneciendo un tiempo indeterminado en varias ciudades, incluida la capital. Al trasladarse el virrey marqués de Falces a tomar posesión de su cargo en el virreinato de la Nueva España en 1566, le acompañó el flamenco, quien ya no abandonaría las tierras americanas, pues falleció al finalizar la década de los ochenta.

Su producción tuvo que ser muy amplia y desde luego bien acogida, dado el número de encargos que se le hicieron, ya fuera a él solo o en colaboración con otros pintores, como Francisco Morales o Andrés de la Concha, aunque la mayoría de ellos han desaparecido. Así, los retablos de numerosas iglesias de conventos, Malinalco, Tepeaca, Teposcolula, Tula, Cuernavaca y Huejotzingo [16] entre otras, contaron con parte de su trabajo. Por su parte, Andrés de la Concha, quien llega a México en 1568 ya con un contrato firmado para hacerse cargo del retablo de Yanhuitlán desarrolla una amplísima actividad, introduciéndose con éxito en campos ajenos a la pintura. Su participación en diferentes retablos de fuera y dentro de la capital está demostrada, para los dominicos de Oaxtepec o los agustinos de la ciudad de México como ejemplo, además de la colaboración antes mencionada. Probablemente a ambos artistas se les pueda considerar responsables de que el manierismo tardío, como modelo formal, se implante con fuerza en estas tierras y a través de ellos y del uso que hacen de los grabados y del estilo aprendido a partir de los seguidores de Miguel Ángel y Rafael perdure durante un largo período. Las tablas dedicadas a la vida de Cristo en el retablo de la iglesia de Huejotzingo, obra de Pereins, así como sus interpretaciones de la *Virgen del Perdón* (figura 6) o el *San*

[16] D. Angulo, «Pereyns y Martín de Vos. El retablo de Huexotzingo», *Anales de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, vol. I. n.° 2, 1944, pp. 25-27.

Cristóbal, de la catedral metropolitana, muestran ese gusto por los grandes volúmenes que comparte con su compañero Concha, hasta tal grado que, en ocasiones, les han sido atribuidas indistintamente las mismas obras, como ha venido sucediendo con las célebres *Santa Cecilia, Martirio de San Lorenzo* o *Sagrada Familia.*

También, durante este cuarto final del siglo y comienzos del XVII llegan desde España otros pintores, que empiezan a incorporar a sus obras ciertos elementos de cotidianidad, como anuncio de los gustos barrocos que pronto inundarán el virreinato. Se trata de dos figuras muy singulares, el primero es Baltasar de Echave Orio, un hombre letrado y con formación intelectual fuera de lo común, oriundo de Zumaya (Guipúzcoa), del que nada conocemos en cuanto a su preparación artística en la Península o fuera de ella, ya que todo lo que se ha dicho hasta ahora no deja de ser una hipótesis, más o menos fundamentada. El estudio de su obra, permite, sin duda, suponer que cuando se instaló en México ya estaba plenamente formado y lo que hizo allí fue desarrollar los conocimientos acumulados. Nada se conoce de sus primeros trabajos, ya que todas las obras que se le atribuyen, algunas de ellas documentadas, pertenecen al siglo XVII. En ellas queda evidente el interés del artista por la figura humana, por los escorzos, y por el color. La *Oración en el huerto,* la *Visitación* —del antiguo retablo de Santiago de Tlatelolco— o el *Martirio de San Aproniano* son sólo algunas de sus realizaciones más destacadas (figura 7).

El otro español es Alonso Vázquez, quien llega desde Sevilla a principios de siglo, en 1603, acompañando al virrey marqués de Montesclaros, y dejando una extensa obra en diferentes puntos de Andalucía. Aunque su producción mexicana espera una identificación correcta, las noticias documentales se refieren a él como un pintor muy considerado, que recibe importantes encargos oficiales, los retablos de la capilla de las Casas Reales y de la Universidad entre otros, y las pinturas que se le han atribuido nos acercan a lo que debió de ser su trabajo real.

Los rasgos que unen a la obra de estos pintores bajo un denominador común basado en unos gustos europeos ya superados para estas fechas, comienzan a perder actualidad conforme avanza el siglo y se empieza a abrir paso una pintura más autóctona, elaborada desde dentro y condicionada más directamente por el propio desarrollo cultural del virreinato. La fuerza de los modelos empleados por estos pintores

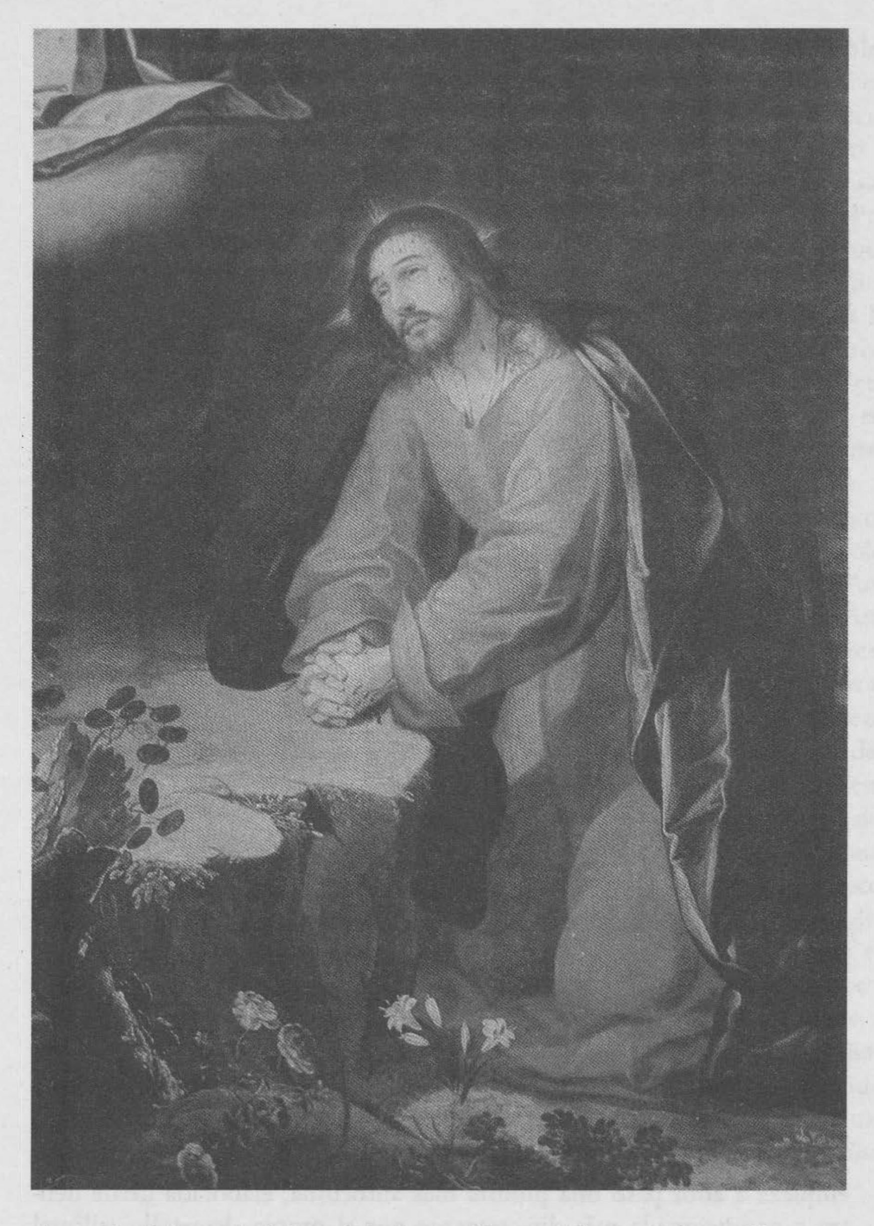


Figura 7. Baltasar de Echave Orio, *La oración en el Huerto*. Siglo XVII. Pinacoteca Virreinal de San Diego. México.

cede paso a una «suavidad», en términos expresados por críticos contemporáneos a las propias obras, propia de un estilo más contenido y conservador. Luis Juárez es el mejor representante de este período y a lo largo de su extensa producción puede estudiarse este proceso, definitivo para la identificación de las características de la pintura novohispana.

Su procedencia exacta es todavía una incógnita, como la de tantos otros artistas del momento, así como su fecha de nacimiento, pero sus primeras obras conocidas pertenecen ya a principios del siglo XVII, y por lo tanto contemporáneas a las mencionadas de Echave Orio, de quien sin duda recibió una inevitable influencia. Lo mismo que pudo suceder con lo realizado por Alonso Vázquez. La Pinacoteca Virreinal de San Diego guarda una magnífica muestra de su extensa obra, dispersa por numerosos puntos del país, como pueden ser *La Oración en el huerto* y el *San Miguel luchando contra el demonio,* o el *Cristo en la Cruz,* del convento de Tlalmanalco, o la *Imposición de la casulla a San Ildefonso,* que guarda el Museo Nacional de Arte (figura 8).

Tras él, o más correctamente a partir de él, se inicia un nuevo período de la pintura mexicana en la que ya se hacen patentes los efectos de los diferentes elementos que están configurando lo que para el mundo pictórico novohispano puede ser considerado como un pasado que ha ido sedimentando, para empezar a dar sus propios frutos, coincidente, en muchos casos, con los que se producen en la propia metrópoli, con quien comparte numerosos puntos de referencia, ya sea a través del uso de los mismos grabados como modelo, o recibiendo similares influencias de artistas italianos y flamencos.

Luis Juárez muere poco antes de la llegada a México de Sebastián López de Arteaga, quien hace su arribada en torno a 1640 y a quien se ha considerado como el máximo responsable del zurbaranismo de los pintores de este momento. Sin embargo, las recientes interpretaciones de la obra de López de Arteaga, más en relación con modelos italianos que con el propio Zurbarán, ponen de manifiesto la posibilidad de una evolución propia ya anunciada en la obra del propio Luis Juárez [17]. Así, José Juárez, su hijo, y Baltasar de Echave Rioja, nieto de

[17] J. M. Serrera, «Zurbarán y América», *Catálogo de la exposición Zurbarán,* Museo del Prado, Madrid, 1988, pp. 63-83.



Figura 8. Luis Juárez, *Imposición de la casulla a San Ildefonso.* Siglo XVII. Museo Nacional de Arte. México.

Echave Orio, seguirían la línea abierta por aquél llevando al máximo algunos efectos del tenebrismo.

Las obras que deja en México López de Arteaga, las más conocidas son *La incredulidad de Santo Tomás* y el *Cristo crucificado,* causaron un gran impacto, pero no parece que estuvieran muy en sintonía con los gustos locales, pues el propio artista dulcifica pronto su estilo, mejor comprendido por la nueva clientela. Los *Desposorios de la Virgen,* de la Pinacoteca de San Diego sería un claro ejemplo (figura 9).

Los efectos del claroscurismo llegan también a Puebla, pero esta vez de mano del pintor aragonés Pedro García Ferrer, ligado al obispo Palafox, y quien introduce la influencia de la pintura de Ribalta, hasta entonces ausente de estas latitudes. Por otro lado, no cabe duda que las obras de Zurbarán fueron imitadas y a menudo copiadas, teniendo como modelo algunas de las que llegaron a México procedentes de su taller y no necesariamente de sus manos. Los pintores de la última mitad del siglo XVII tuvieron en estas obras una nueva fuente de inspiración, lo que no significa una aceptación de los principios conceptuales que motivaron al pintor extremeño.

También durante la primera mitad del siglo, han trabajado en México algunos pintores que todavía dejan sentir la pervivencia de las fórmulas más propias del siglo XVI, principalmente Alonso López de Herrera, un religioso dominico que, llegado desde Valladolid, actúa entre 1609 y 1634, con una gran preocupación sobre el dibujo, de gran minuciosidad, sobre todo en sus obras de pequeñas dimensiones, como las diferentes versiones que realiza de la *Santa Faz* (figura 10).

Hacia finales del siglo aparecen dos figuras de singular importancia. Se trata de Juan Correa y Cristóbal de Villalpando. La trascendencia de algunas de sus obras, al decorar la sacristía de la catedral metropolitana con lienzos que cubren todo el paramento, habla de la importancia que alcanzaron ambos. Los dos pintores realizaron también trabajos de relieve para la orden de San Ignacio, acaparando así a la clientela más poderosa del momento. Su actividad cubre el último cuarto del siglo XVII y, alcanza las primeras décadas del siglo XVIII. En ellos, la exuberancia expresiva y decorativa atribuida a una parte de la pintura barroca alcanza en México su máximo nivel, sobre todo en Villalpando, un pintor al que se ha puesto en relación con Valdés Leal, con el que coincide en su valoración del color y la expresión, siempre en detrimento de la línea, con lo que se separa de esa dulzura consus-



Figura 9. Sebastián López de Arteaga, *Los Desposorios*. Siglo XVII. Pinacoteca Virreinal de San Diego. México.

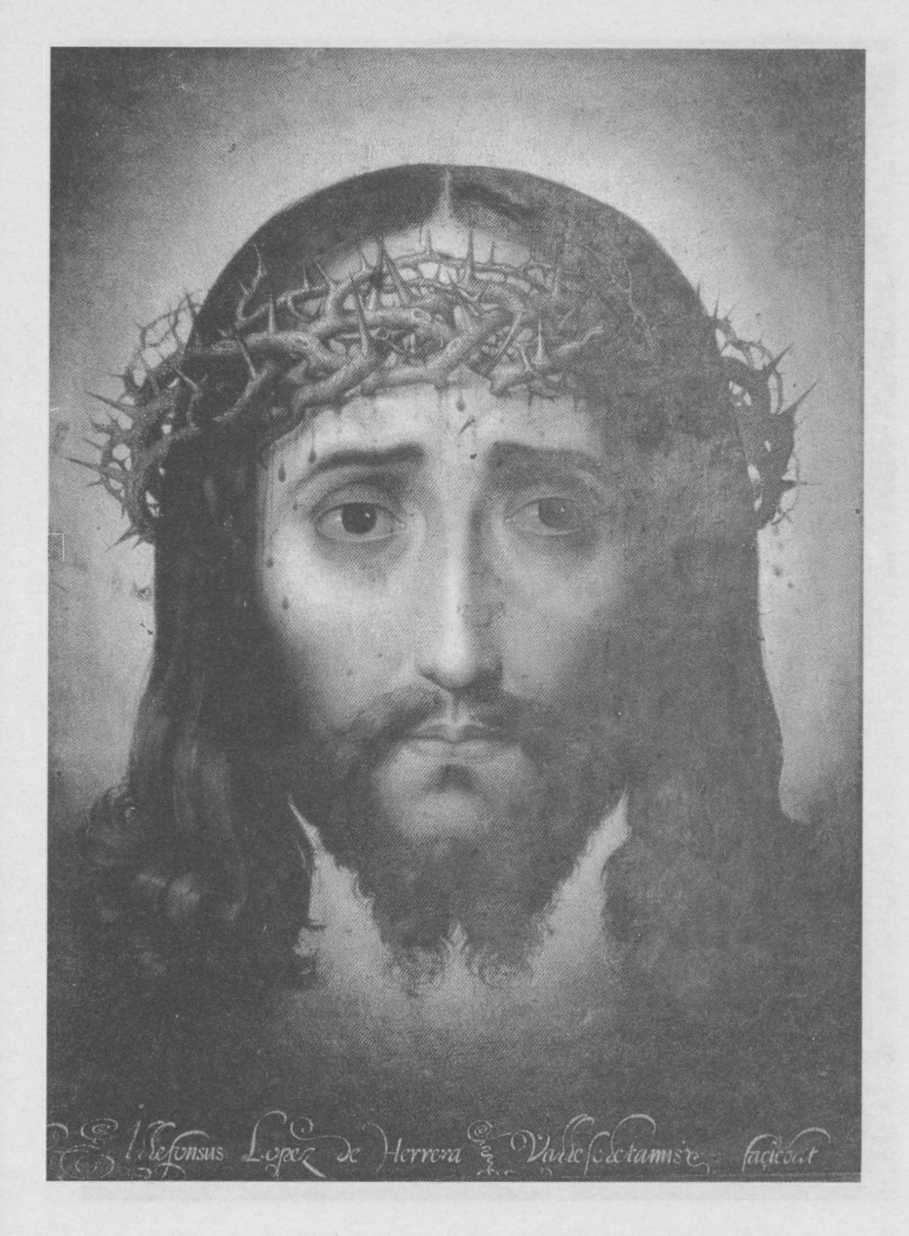


Figura 10. Alonso López de Herrera, *Santa Faz*. Siglo XVII. Museo de América. Madrid.

tancial a una parte de la pintura mexicana, que, no obstante, recuperará el espacio perdido en la obra de pintores posteriores. Los modelos rubenianos alcanzan en él una gran presencia, aunque también servirán de modelo a muchos otros pintores de la centuria siguiente.

Para estas fechas de finales del seiscientos, la estructura gremial sigue vigente en México y tanto Correa como Villalpando llegan a ostentar durante años los cargos de mayor prestigio, con lo que su influencia se tuvo que dejar sentir en todos los terrenos. Su manera de entender el arte de la pintura seguía teniendo todavía esa estructura familiar tan habitual en el trabajo de los talleres. Juan Correa es miembro de una extensa familia dedicada a cultivar diferentes géneros artísticos y a Villalpando se le conoce un hijo también pintor.

Sin embargo, a pesar de los puntos en común que unen a ambas figuras, su trabajo tiene notables diferencias. En las largas series que tienen como motivo principal los ciclos marianos o las vidas de los santos Correa, probablemente nacido antes de que mediara el siglo y registrado como «mulato libre» [18], va mostrando una evolución bastante desigual, algo que también evidencia la amplísima producción de su compañero.

Cristóbal de Villalpando, algo más joven, pues su nacimiento se sitúa en torno a 1655-1660, trabaja al principio para algunos conventos, como los de Huaquechula, Xochimilco y Azcapotzalco, pero pronto recibe los encargos de las catedrales de México y Puebla. Los temas elegidos y la manera de tratarlos nos hablan de una visión exultante deseada por la Iglesia y perfectamente interpretada por el pintor: la *Trasfiguración* (figura 11), la *Apoteosis de San Miguel, La Mujer del Apocalipsis, La Iglesia Militante* y *La Iglesia Triunfante* sirven como claro ejemplo. Lo mismo que *La Apoteosis de la Eucaristía* que lleva a cabo en 1688 para la cúpula principal de la catedral de Puebla.

La reacción formal contra estos «excesos» técnicos brota rápidamente y convive con las mejores realizaciones de estos pintores, que en realidad tampoco pueden clasificarse como revolucionarios, sino en muchos aspectos como verdaderos continuadores de esta tradición. A pesar de ello se personifica en ella el conservadurismo que con tanta

[18] G. Tovar de Teresa, *Índice de documentos relativos a Juan Correa*, México, Ediciones del equilibrista, 1988.



Figura 11. Cristóbal de Villalpando, *Apoteosis de San Miguel*. Siglo XVII. Pinacoteca Virreinal de San Diego. México.

fuerza se mantiene en el arte colonial, aunque en ocasiones quede algo oculto.

Esa tensión puede estar representada en la obra de dos pintores, hermanos y miembros de una dinastía ininterrumpida de primeras figuras: Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, descendientes directos de Luis Juárez. En ellos se aúnan las fórmulas barrocas heredadas de su propia tradición y de la influencia de las obras de Zurbarán, como puede verse en el *San Juan de Dios* (figura 12) de Juan, que guarda el Museo de América de Madrid, que ellos sí alcanzan a conocer, llevándola hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando ya la pintura mexicana está iniciando unos nuevos derroteros, incluso temáticos.

En este último siglo de vida colonial, los nombres de José de Ibarra, Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlete Ruiz y Francisco Antonio Vallejo pueden servirnos para ilustrar un proceso que se ve interrumpido en la última década, al entrar en funcionamiento la Real Academia de San Carlos. No son éstos los únicos artistas que trabajan durante toda la centuria, como demuestran las larguísimas nóminas conocidas, pero sí pueden servir perfectamente como eslabones para conseguir una visión aproximada de lo llevado a cabo durante este siglo.

José de Ibarra nace en 1688 y por lo tanto toda su obra es ya dieciochesca. Aunque él se declara discípulo de Correa, toda su pintura expresa una contención difícil de encontrar en su maestro. Con cerca de 70 años, en 1753, sigue en activo y se sitúa a la cabeza de algunos colegas con la intención de constituir una academia, tan sólo un año después de que en Madrid se estableciese la Real Academia de San Fernando. El hecho de que no consiguieran el favor real para ello no debe minimizar la realidad de que estos pintores querían actuar del mismo modo que sus compañeros de la metrópoli y sentían unas indudables inquietudes intelectuales. Esto significa, al menos, una cierta declaración de principios, que nos hace suponer una implícita negación de los valores más espectaculares del barroquismo practicado por la generación anterior y un deseo, que evidencian sus propias obras, de actuar dentro de un esquema academicista (figura 13), que se hizo muy popular en la época, pero que ha sido interpretado como la decadencia de la escuela. No obstante, se trata de pintores inclinados a la representación de la alegoría religiosa, en línea con la exaltación de María y de San José, muy característica de este siglo.



Figura 12. Juan Rodríguez Juárez, *San Juan de Dios*. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid.

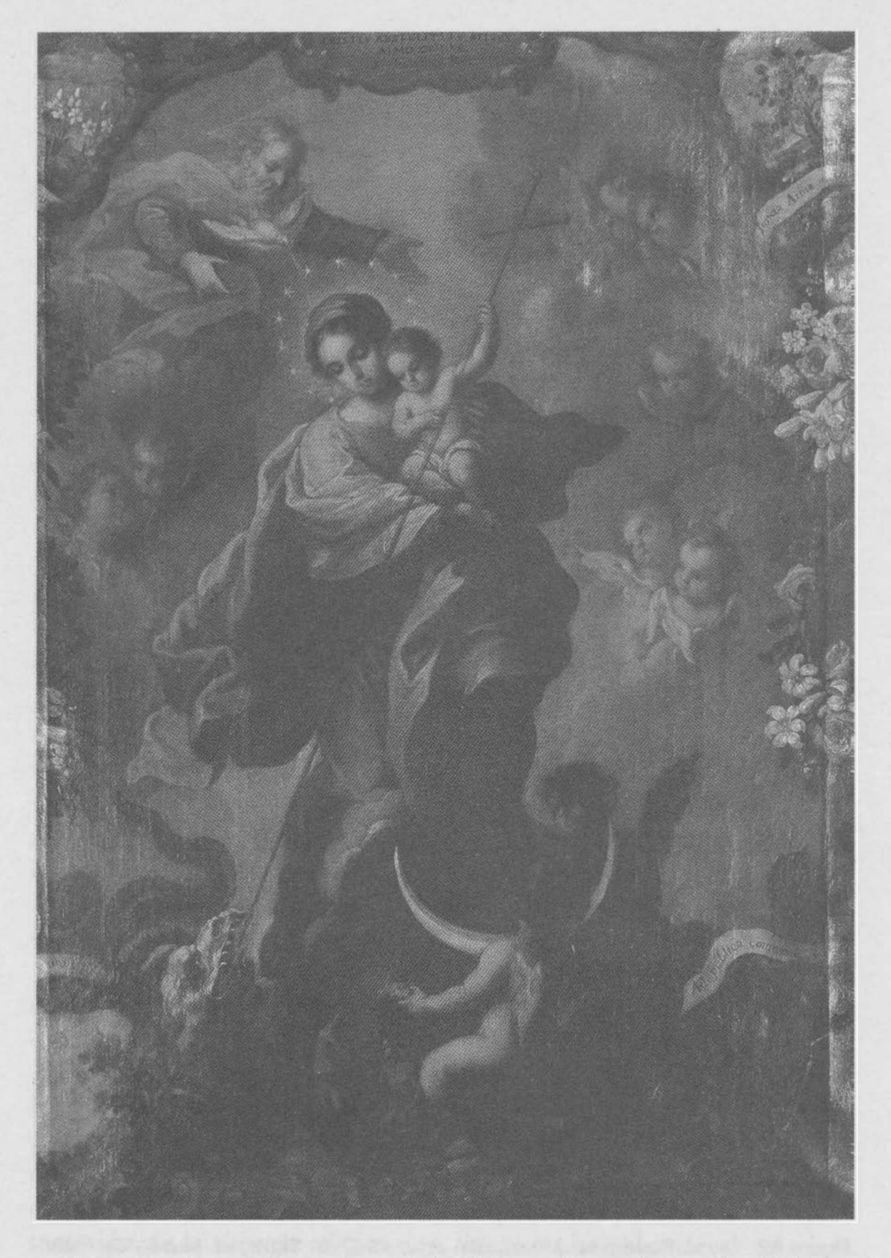


Figura 13. José de Ibarra, *Inmaculada*. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid.

Ibarra es autor reconocido de muy pocas obras, lo que hace sospechar que parte de las atribuidas a sus seguidores se deben en realidad a sus manos. Sobre todo, si tenemos en cuenta su dilatada vida, que se extiende desde 1688 a 1756, y su constante relación con sus compañeros de arte, entre los que parece que llegó a ser muy considerado. Su versión de la *Virgen del Apocalipsis,* siguiendo el modelo rubeniano que tanta aceptación tuvo en todo el continente, fue seguida años después por otros pintores, lo mismo que sus versiones de la *Inmaculada.* Algunos pasajes del Nuevo Testamento, como los relativos a la *Mujer Adúltera,* la *Samaritana,* la *Magdalena* y la *Emorroisa,* muestran ya todo su repertorio de modelos, que él mismo reproducirá una y otra vez. El Museo de América de Madrid posee una *Inmaculada,* con evidentes puntos de contacto con la obra del italiano Carlo Maratta, lo que reafirma las inclinaciones hacia el academicismo que tan bien personaliza este pintor.

Lo contrario, en cuanto al número de obras, sucede con la figura más conocida del período, Miguel Cabrera, a quien se le han atribuido y se le siguen atribuyendo la mayoría de las pinturas de cierta calidad, realizadas a lo largo de casi 50 años. Ambos pintores se mueven dentro de un repertorio muy estereotipado, el mismo que transmiten a sus seguidores, y por ello su obra carece muchas veces de personalidad. La actividad de Cabrera, aun con el apoyo cierto de su taller, fue enorme, ya que se hizo con la mayoría de los encargos oficiales. Pintó largas series religiosas, advocaciones marianas muy solicitadas, alegorías, retratos y una de las mejores series que han aparecido hasta el momento dedicada a un tema típicamente dieciochesco: la pintura de castas. Bajo este nombre genérico se conocen aquellas pinturas que representan a un grupo familiar —padre, madre e hijo— con diferente procedencia étnica, como muestra del mestizaje múltiple que dio lugar a la población americana. Son obras que suponen un acercamiento a la realidad cotidiana difícil de encontrar en las composiciones religiosas y, desde luego, permiten una incursión evidente en la temática profana, bastante descuidada en toda la pintura colonial. El Museo de América de Madrid comparte con una colección particular mexicana la única serie firmada por el pintor (figura 14) y aunque en algunos de sus lienzos se dejan ver los problemas de composición habituales, tal vez achacables a los colaboradores del taller, en otros aparecen escorzos y detalles, es-

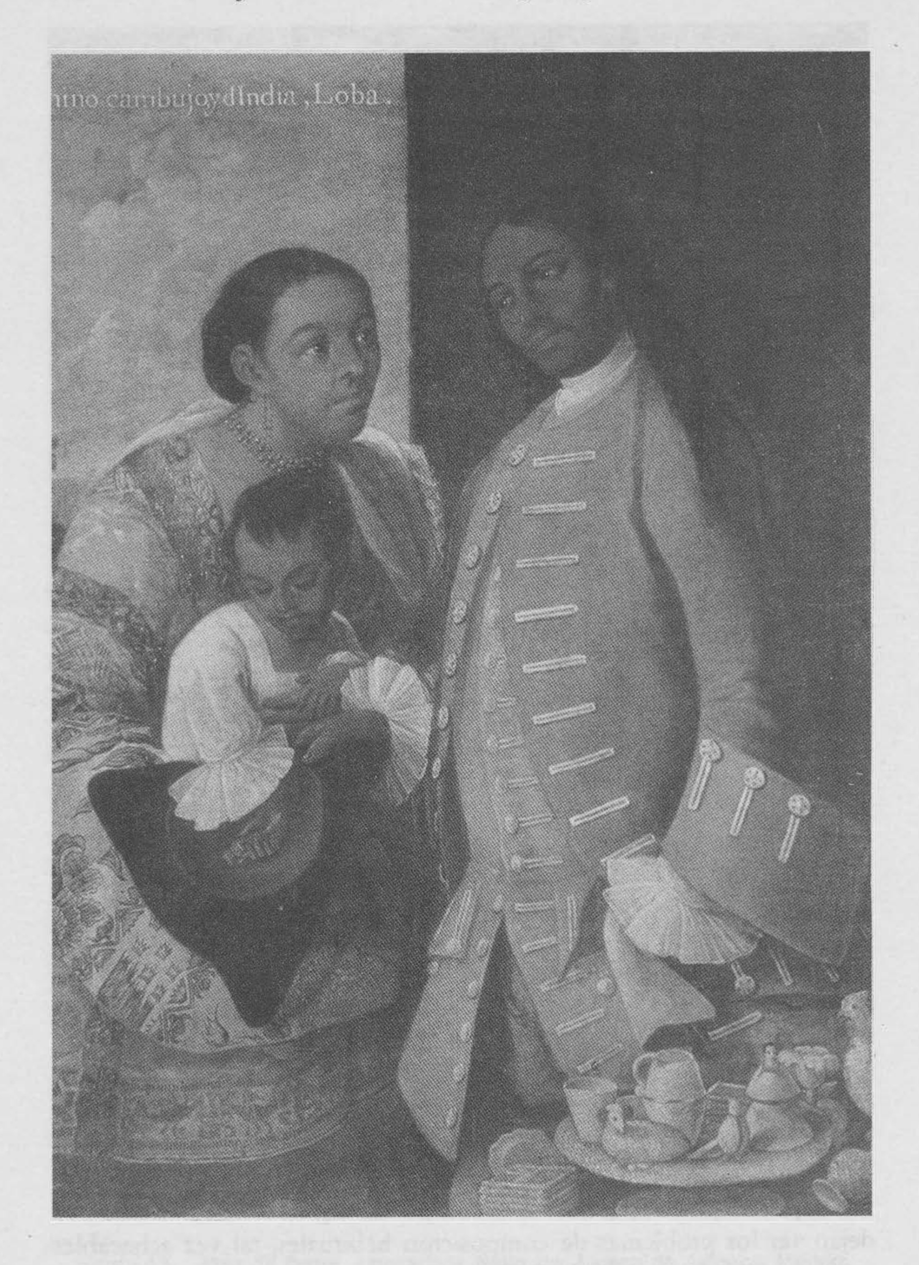


Figura 14. Miguel Cabrera, *Escena de Mestizaje.* Siglo XVIII. 1763. Museo de América. Madrid.

pecialmente en los bodegones, de una gran calidad [19]. Pintor preferido por los jesuitas, hizo para esta orden numerosas obras, incluidas las necesarias series de la vida de San Ignacio, e intervino a menudo en los trabajos que se llevaron a cabo en el colegio de Tepotzotlán, pero también fue artista protegido por el arzobispo Rubio y Salinas, lo que le deparó numerosos encargos. Para la iglesia de Santa Prisca y San Sebastián, de Taxco, llevó a cabo una serie mariana, que se tiene como de lo mejor de su producción. A todo ello habría que añadir gran cantidad de retratos, un género que en este período se cultiva mucho más que en los anteriores, y del que se convirtió en un consumado maestro, atendiendo las necesidades de prestigio de numerosos particulares.

Morlete Ruiz tuvo una estrecha relación con Ibarra y con Cabrera y su firma aparece junto a la de éstos en varios documentos y su pintura tiene en común con ellos muchos elementos, aunque su preocupación por la elegancia de la figura humana y sus ademanes es muy superior a la de aquéllos. El repertorio conocido es todavía escaso, pero obras como el *San Luis Gonzaga* de la Pinacoteca de San Diego y la *Alegoría del Ministerio de San José,* de colección particular española, dicen mucho en su favor.

El más joven de los pintores mencionados de este período, Francisco Antonio Vallejo, que había nacido al comienzo de los años veinte, muere cuando están a punto de iniciarse las actividades de la Real Academia de San Carlos, en 1785, y deja una obra de tono superior a la media de sus contemporáneos. Es muy conocida su *Inmaculada,* encargada por la Universidad y en la que rinden homenaje a la Virgen numerosas figuras del mundo celestial y del terrenal, entre éstos el propio rey Carlos III, el virrey, el arzobispo y otras personalidades. En el fondo del cuadro se deja ver una arquitectura neoclásica de grandes dimensiones, muy del gusto del pintor y bastante atípica en esta pintura. Los pasajes de la Historia Antigua, tan valorados por la Academia, también fueron de su agrado, como muestra una serie pintada sobre cobre y localizada en España.

La actividad de la Real Academia de San Carlos pertenece a otro capítulo de esta publicación, sin embargo, no sería lógico cerrar este

[19] M. C. García Sáiz, «Pinturas costumbristas del mexicano Miguel Cabrera», Goya, Madrid, 1978.

resumen de la pintura colonial en México sin referirnos al interés que despertó en el virreinato la obra de Rafael Ximeno y Planes, el valenciano que actuó como director del ramo de pintura y que dejó en algunos de sus retratos, especialmente en el que hizo al escultor Manuel Tolsá, algunas de las mejores obras de este período.

El virreinato de Perú

Frente a la relativa uniformidad de la pintura novohispana —sometida a las tensiones propias del mundo colonial— el virreinato andino presenta de entrada una diversidad que tiene como soporte principal la existencia de unos centros culturales que crean áreas de influencia propias y diferenciadas. Santa Fe de Bogotá, Quito, Lima, Cuzco y Potosí generan una actividad pictórica específica, con nombres propios que sirven de punto de referencia para la descripción de los aspectos más significativos de los que podrían constituir sus respectivas escuelas.

La capital del virreinato, Lima, comparte con Cuzco el protagonismo más prolongado, ya que en ellas la actividad constructora es constante y como consecuencia las necesidades ornamentales se mantienen vivas. La repetida destrucción que originan los sucesivos terremotos que asolan a las dos ciudades reavivan estas necesidades de una forma periódica. Sin embargo, estas mismas catástrofes han reducido considerablemente las obras pertenecientes a los primeros períodos, hasta el punto de que de alguno de ellos puede llegar hasta nosotros más documentación que obra real.

Durante la segunda mitad del siglo XVI se desarrolló el proceso inicial del traslado de obras europeas —españolas, flamencas e italianas fundamentalmente— y la instalación de los primeros pintores. Es de suponer que la influencia de los modelos aportados por las primeras y las técnicas divulgadas por los segundos fueran el punto de arranque de esta actividad, pero las escasas noticias que todavía existen sobre este primer período no contribuyen demasiado a clarificar el tema. Tal vez por ello sea especialmente importante la llegada del jesuita Bernardo Bitti cuando comienza el último cuarto de siglo. Enviado por sus superiores en función de sus conocimientos artísticos y con la finalidad explícita de cubrir las numerosas necesidades de la orden, este ita-

liano, natural de Camerino, recorre numerosas fundaciones jesuitas realizando obras de pintura y escultura, enseñando a otros hermanos su oficio y difundiendo una iconografía y un modo de interpretarla que marcará con fuerza a las realizaciones posteriores.

Bitti traslada a Sudamérica el manierismo tardío, como evidencian sus primeras obras, prolongando la influencia de este estilo hasta mediados del siglo XVII, acentuando así el desmarque cronológico tan característico de las escuelas coloniales. La iglesia limeña de San Pedro cuenta con algunas de sus primeras obras, *La Coronación de la Virgen* y *La Virgen de la Candelaria,* en las que ya aparecen esos modelos de canon muy alargado y actitudes de gran dulzura que él mismo llegará a convertir en una fórmula próxima al estereotipo (figura 15). Pronto es enviado a Cuzco y más tarde a Puno, donde permanecerá varios años atendiendo los requerimientos de los diferentes centros de la Compañía en esta área. De este período son las diferentes obras que se guardan en Juli. Los temas que han llegado hasta nosotros hacen referencia a algunos derivados de sus primeras obras limeñas, como *La Coronación de la Virgen,* y a esquemas compositivos que ya le son familiares. *La Asunción, San Juan Bautista, La Sagrada Familia* o *El Bautismo de Cristo,* son algunas de ellas. Tras un regreso a Lima, donde pudo conocer los primeros trabajos de su compatriota Mateo Pérez de Alesio y dejarse influir por él, reinicia su fructífero periplo dejando un importante muestrario de obras.

Tras Bitti se instala en Lima el mencionado Pérez de Alesio, quien había dejado ya muestras de su capacidad pictórica en Europa y llega a América dispuesto a conseguir una buena posición económica y social. Pronto es protegido por el propio virrey al que retrata e inicia una actividad comercial y artística que le mantiene permanentemente ocupado. Han quedado pocas obras seguras suyas a pesar de la localización de numerosos documentos que dan muestra de repetidos encargos dentro y fuera de la ciudad y la mayor parte de la producción que se le atribuye está todavía sometida a controversia. A pesar de ello, es innegable que sus obras, avaladas por los encargos citados, tuvieron que contribuir a la formación de la pintura peruana en este difícil período de entre siglos, ya que falleció en 1616. Otro italiano, Pedro Pablo Morón, hizo su arribada acompañando a Alesio y con él trabajó hasta que instaló su propio taller. No deja de ser curioso que sea precisamente a uno de los pintores de obra más insegura a quien se venga



Figura 15. Bernardo Bitti, *La Coronación de la Virgen*. Siglo XVII. Lima.

adjudicando tradicionalmente una máxima responsabilidad en la formación de los artistas posteriores y, por lo tanto, en la trayectoria general de la escuela [20].

Por el contrario, el último de los tres italianos de importancia que se instala en el Nuevo Mundo, Angelino Medoro, sí cuenta con obra reconocida en todo el virreinato, ya que trabajó también en la Nueva Granada y en Quito. Lo primero que se conoce de él es una *Virgen de la Antigua*, a la que siguen otras obras, como la *Anunciación* que firma y fecha en 1588 para la iglesia de Santa Clara de Tunja, o *la Oración en el Huerto* y *El Descendimiento* que realiza para la capilla de los Mancipe de la catedral. De su paso por Quito queda una *Virgen con santos* perteneciente al Monasterio de la Concepción y un trabajo menor como es el escudo nobiliario que llevó a cabo en la iglesia de Santo Domingo en 1592. En Lima ya se encuentra al terminar el siglo XVI, pues hay testimonios tanto documentales como de obra firmada y fechada, de que estaba trabajando en 1600.

Todos sus críticos coinciden en señalar la disparidad de su producción, que sufre una evidente pérdida de calidad con el paso de los años. Comparadas sus obras con las de Bitti, todo parece indicar que Medoro, a partir de su estancia en Lima, inicia un paulatino abandono de los extremos formales del Manierismo, adquiriendo un mayor contacto con la realidad. Sus obras más significativas se encuentran en varios conventos limeños, especialmente los franciscanos, para los que trabaja en repetidas ocasiones. El afán viajero de Angelino Medoro le lleva a regresar a España instalándose en Sevilla donde fallece en 1634, tras una actividad de más de diez años en tierras andaluzas. Con ello, Medoro se convierte en uno de los pocos artistas que, tras un prolongado período de estancia en América, donde deja incluso discípulos y seguidores, retorna a Europa donde sigue trabajando.

El eco de la obra de estos pintores alcanzó una gran difusión, tanto a través de las obras realizadas por ellos mismos fuera de la capital como por la labor llevada a cabo por sus colaboradores y continuadores. Como no podía ser de otra forma, Cuzco contó con el trabajo directo de Bitti en repetidas ocasiones y fruto de ello son los santos que formaron parte del retablo mayor de la Compañía y la celebrada *Virgen del*

[20] J. de Mesa-T. Gisbert, *El pintor Mateo Pérez de Alesio*. La Paz, 1972.

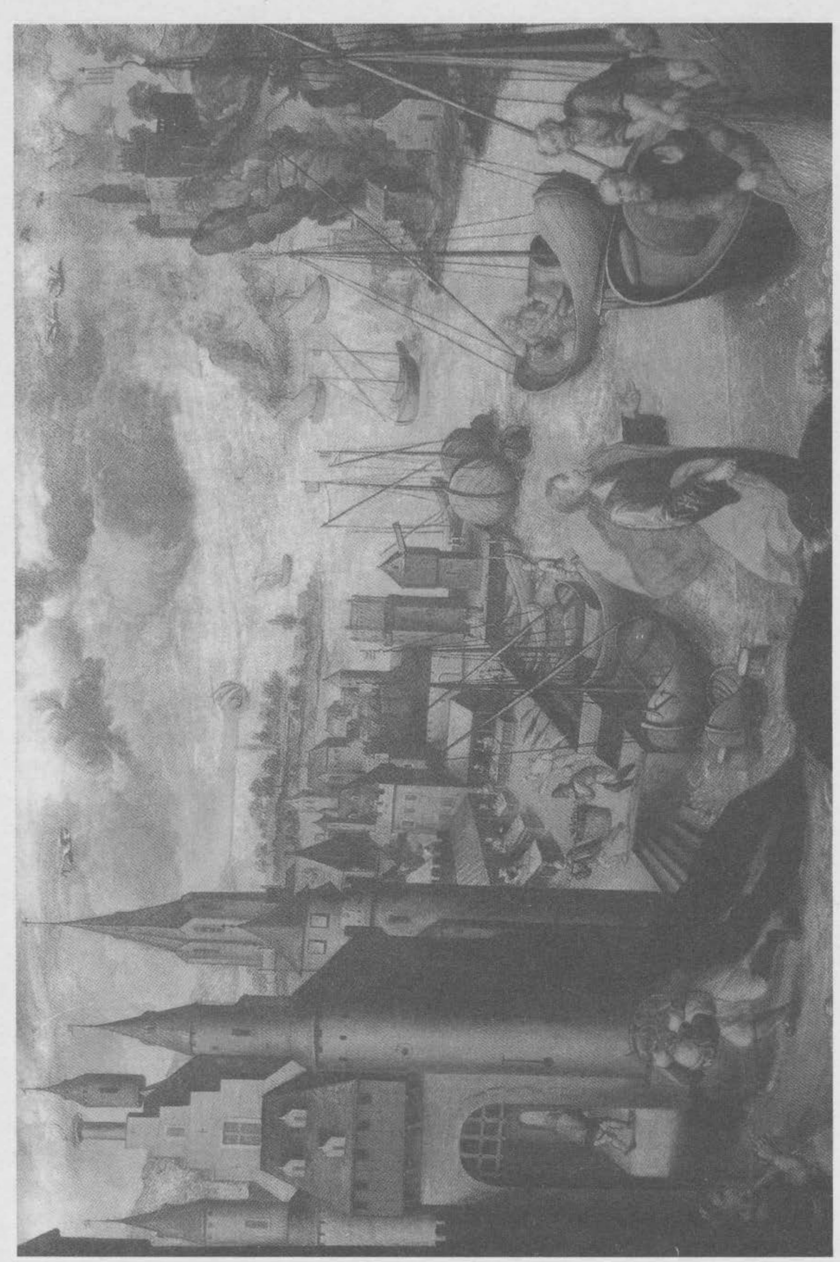


Figura 16. Diego Quispe Tito, serie del *Zodiaco*. Siglo XVII. Catedral. Cuzco.

pajarito de la catedral. De los artistas que se afiliaron a su estilo, Gregorio Gamarra y Lázaro Pardo Lago, son dos de los más significativos y activos. Por lo que se refiere a la estela de Medoro en el ámbito cuzqueño es Luis Riaño quien mejor supo difundir su repertorio.

Al acercarse la mitad del siglo XVII comienza a introducirse en Cuzco una corriente más influida por el tenebrismo, al que contribuye la presencia del jesuita flamenco Diego de la Puente y un cierto realismo que se justifica a partir de los modelos flamencos y españoles, que llegan con las obras enviadas desde el taller de Zurbarán y de Valdés Leal. Juan Espinosa de los Monteros es uno de los representantes de esta tendencia, que es seguida muy directamente por su propio hijo José. Pero quienes mejor muestran su apego a la vertiente hispana son Martín de Loaiza, autor de una *Adoración de los Pastores* y una *Visión de San Eustaquio* que han sido puestas en directa relación con obras peninsulares, y Marcos Ribera, autor de un abultado número de pinturas muy ligadas a los modelos españoles como *El Martirio de San Bartolomé,* tomado de José de Ribera.

Una de las características más importantes de la pintura cuzqueña es la relacionada con la activa población de pintores indígenas que desarrollan su trabajo al mismo tiempo que el resto de los artistas. Desde temprano se reconoce la actividad de muchos de ellos, que firman sus obras y trabajan individualmente o en colaboración con españoles o mestizos. Pero es en el siglo XVII cuando, con la figura de Diego Quispe Tito al frente, su producción empieza a ser considerada desde una perspectiva diferenciadora, que ellos mismos se encargan de resaltar al separarse del gremio que compartían con los demás pintores.

Quispe Tito nace en 1611 y mientras realiza su formación tiene a la vista los ejemplos derivados del manierismo. Por ello no es extraño que sus primeras obras muestren una clara dependencia de estos modelos. Su *Visión de la Cruz,* de 1631, es considerada como uno de los primeros jalones que marcan la línea que seguirá en el futuro, elaborada a partir de una interpretación propia de los grabados flamencos, que le sirven de constante repertorio de imágenes (figura 16), como demuestra en las conocidas pinturas que adornan la iglesia de San Sebastián y mantiene viva en sus últimos trabajos, especialmente en la serie evangélica que guarda la catedral de Cuzco [21].

[21] J. de Mesa-T. Gisbert, «El pintor Diego Quispe Tito», *Aiia,* Buenos Aires, n.° 8, 1955.

Otros pintores indígenas de obra conocida son Basilio de Santa Cruz y Juan Zapata, a los que hay que sumar a sus seguidores. Santa Cruz, que recibe a menudo encargos del arzobispo Mollinedo prefiere inspirarse en las obras de los pintores españoles llevadas por el prelado.

Durante el siglo XVIII los talleres cuzqueños indígenas adquieren una gran actividad, que cada vez les aleja más de los principios de la pintura europea. Se habla incluso de la industrialización de esta pintura, ya que se conocen contratos en los que prima la cantidad de obra a realizar en el menor tiempo posible frente a la calidad, a la que no se hace la más mínima alusión. Nuevamente, la funcionalidad de la imagen prevalece sobre las consideraciones estéticas, y no sólo en lo que se refiere a los temas religiosos, que se concretan en un repertorio bastante reducido, ya que es en este período cuando se popularizan los lienzos dedicados a las dinastías incaicas o a temas relacionados con la conquista. Con relación a este interesante asunto F. Stastny ha llamado la atención sobre la identificación de esta repetida representación de caciques vestidos a la usanza indígena, que alcanza sus mejores ejemplos en los célebres cuadros de *La procesión del Corpus* en Cuzco, con las aspiraciones de recuperación del pasado incaico, lo que produce al mismo tiempo una revalorización general de los elementos indígenas —de indumentaria, adorno o usos múltiples— que también provocan reacciones de apoyo o de condena en los diferentes grupos sociales, que nuevamente se reflejan en la iconografía artística, a través de representaciones bastante alejadas de los modelos europeos aunque los elementos básicos del lenguaje artístico estén tomados de éstos [22].

La influencia de esta pintura alcanzó a otros núcleos que, como Potosí o La Paz, venían teniendo su propio desarrollo, con figuras de máxima importancia en el primer caso como acredita la obra de Melchor Pérez de Holguín, uno de los principales pintores de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII en el mundo colonial. Se considera que su formación se realiza a partir de la influencia que la obra de Zurbarán ejerce sobre los pintores de su entorno, aprendida a través de la pintura del español Francisco de Herrera y Velarde, y su evolución se desarrolla hacia una expresividad cada vez mayor de sus figu-

[22] F. Stastny, *op. cit.*, pp. 41-55.

ras, complementada con una utilización monocroma del color, que al final también abandona. La mayor parte de su obra está centrada en una temática ascética, aunque hay alguna notable excepción, como el gran lienzo dedicado a representar la entrada del virrey arzobispo Morcillo en la ciudad de Potosí, del Museo de América de Madrid (figura 17).

En el otro extremo del virreinato, en Santa Fe de Bogotá, trabaja por los mismos años Gregorio Vázquez de Arce, el pintor más sobresaliente de este núcleo y uno de los que más se ha relacionado con la influencia de la obra de Murillo en tierras americanas, aunque en él también está presente esa capacidad ecléctica que evidencian todos los pintores coloniales, no aferrándose en exclusiva a ninguna fuente. Es de los pocos pintores de los que se ha conservado un interesante número de dibujos, lo que habla muy a favor del interés que sentía por su trabajo, y junto a los consabidos temas religiosos en boga en todo el ámbito de influencia hispana, también realizó pinturas de carácter profano, como la dedicada a las *Estaciones*.

También la ciudad de Quito tuvo en la segunda mitad del siglo XVII y los comienzos del siglo XVIII el período de mayor calidad en la pintura, siempre considerada a partir de los parámetros del arte occidental y, más concretamente, de la pintura europea de la misma época. En esta ocasión, los representantes máximos son Miguel de Santiago y Nicolás Javier de Goribar. El primero dedicó repetidas versiones al tema de la *Inmaculada* y al segundo se le atribuyen las series de los *Profetas* y los *Reyes* de las iglesias quiteñas de la Compañía y Santo Domingo respectivamente.

Otras figuras

Al margen de la evolución llevada a cabo en los dos grandes núcleos descritos, la pintura colonial cuenta con algunas figuras aisladas dignas de ser destacadas. La más interesante de todas ellas es José Campeche, mulato portorriqueño, hijo de esclavo, nacido a mediados del siglo XVIII, en 1751. Se desconoce por completo el proceso de su formación, que seguramente realizaría junto a su padre, pintor y dorador, pero es evidente que tuvo que nutrirse de las mismas fuentes que el resto de los pintores virreinales: el grabado y las obras europeas im-

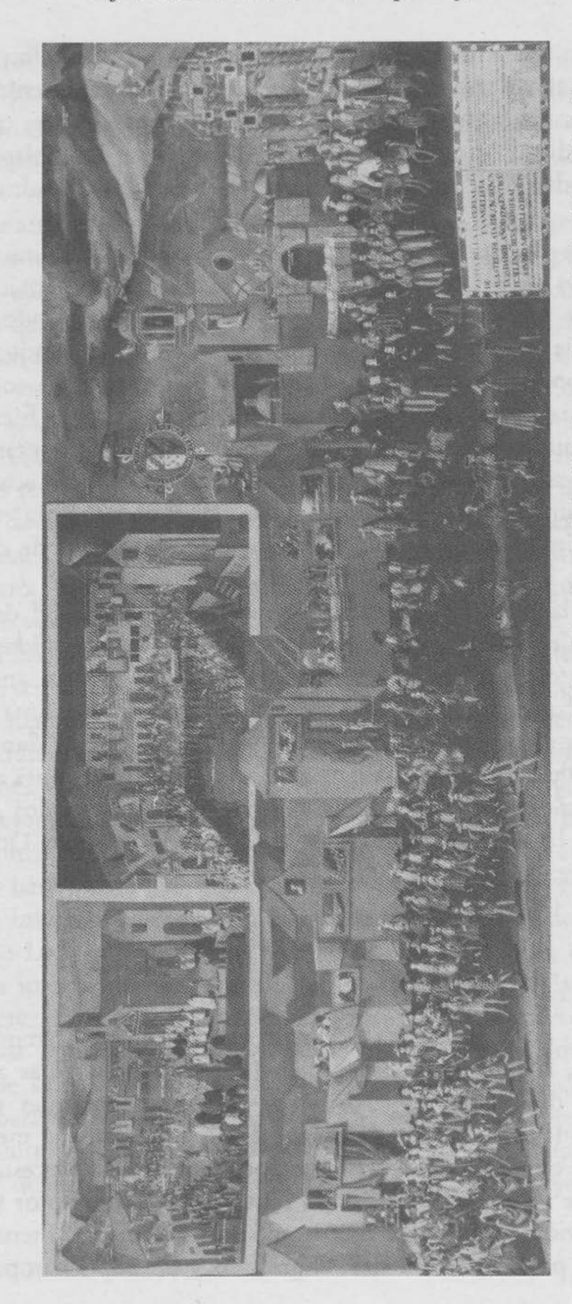


Figura 17. Melchor Pérez de Holguín, *Entrada del Virrey Morcillo en Potosí*. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid.

portadas a la isla. Sin la fuerte tradición de siglos anteriores con que cuentan la pintura dieciochesca del resto del continente, José Campeche llega a alcanzar una calidad en muchos casos superior a la de la mayoría de sus colegas de otros puntos de América.

Su desarrollo pictórico adquiere un rumbo especial tras la presencia en Puerto Rico del pintor español Luis Paret, quien marcha desterrado de la corte permaneciendo en la isla desde finales de 1775 hasta 1778. La influencia de Paret, intérprete del rococó francés, sobrepasa los límites de la técnica pictórica de Campeche, en la que se advierte una nueva valoración del color y de la luz, hasta alcanzar a la formación de un repertorio de elementos que, como la rocalla, el pintor americano introduce dando una nota de modernidad y elegancia a los interiores, excesiva para ser considerada como habitual en la sociedad portorriqueña de este período.

De todas formas, el pintor sigue manteniendo una fuerte relación con los modelos seiscentistas de la pintura española, como puede verse en la *Inmaculada* del Instituto de Cultura Portorriqueña o el *San Salvador de Horta* del Palacio Arzobispal. Sin embargo, la mayor calidad la consigue en algunos de sus retratos, sobre todo los femeninos, como la *Dama a caballo* del Museo de Arte de Ponce, sin que pueda olvidarse el que realizó al gobernador don Miguel Antonio de Ustáriz, también del Instituto de Cultura Portorriqueña. En este lienzo el personaje, responsable del comienzo de la pavimentación de la ciudad, como deja ver la escena del fondo, es representado en el interior de una habitación abierta a la calle, junto a una mesa en la que figuran planos de la ciudad y de alguna edificación. Grandes cortinajes adornan la estancia, lo mismo que las pinturas de las paredes y los muebles de estilo francés.

El Museo de América de Madrid posee dos interesantes obras de Campeche, un *San José con el Niño,* una de las primeras obras que se le conocen, y un *San Juan Bautista*[23] (figura 18).

El otro pintor al que nos referíamos, Juan Pedro López, hace su aparición en un ambiente mucho más propicio, pues cuenta con estimables precedentes entre sus compatriotas. No obstante, el nivel alcan-

[23] M. C. García Sáiz, «Dos obras de Campeche en Madrid», *Revista de Indias,* Madrid, n.os 145-146, pp. 301-306.



Figura 18. José Campeche, *San Juan Bautista*. Puerto Rico. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid.

zado por él es bastante superior. López nació en Caracas en 1724 y murió en 1787 y allí se encuentra la mayor parte de su producción, que fue extensa y variada hasta el grado de haberse intentado agrupar, según sus propios cambios de estilo, en diferentes períodos. Al mismo tiempo que practicaba la pintura intervenía en obras de escultura y dorado de retablos [24].

Obras del tipo de *La Virgen del Rosario,* de colección particular y la *Inmaculada* de la catedral de Caracas ofrecen en conjunto algunos de sus rasgos más característicos, que aparecen también en la *Santa Rosa de Lima* de la misma catedral.

La escultura

En una reciente publicación, el investigador mexicano Jorge Alberto Manrique, ha planteado la problemática que rodea al estudio de la escultura novohispana, buscando con ello explicar la evidente ausencia de estudios especializados [25]. Sus conclusiones bien pueden servir para el resto de la América hispana. La primera de ellas hace alusión a la disparidad entre los datos aportados por la documentación, que nos habla de un constante trabajo de numerosos escultores, y la práctica ausencia de obras firmadas y en directa relación con los documentos. A continuación, resalta las características del sistema gremial, que permite y propicia que quien contrate un trabajo —generalmente un retablo— subarriende a otros artistas la realización parcial, con lo que no siempre es un dato seguro de autoría el que conozcamos al responsable legal del encargo. Pleitos como los mantenidos por los escultores de la ciudad de Lima con motivo de la realización de la sillería de la catedral vienen en apoyo también de estas dificultades.

Los cambios de gusto, el paso de un estilo a otro, han acarreado en numerosas ocasiones la destrucción de unas obras para ser sustituidas por otras más a la moda. Pero no siempre sucede así. En la mayoría de las ocasiones, ya sea por problemas económicos o por cuestio-

[24] C. F. Duarte, *Juan Pedro López. 1724-1787,* Caracas, 1981.

[25] J. A. Manrique, «Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana», *Imaginería virreinal: memorias de un seminario,* México, UNAM, 1990, pp. 11-17.

nes de prestigio en obras concretas, se aprovecha lo existente transformándolo hasta adaptarlo a las nuevas fórmulas. La intensidad de estas modificaciones es muy variable y sólo un estudio muy pormenorizado de la obra consigue detectarlas.

A ello se añaden las dificultades derivadas de la reutilización constante de modelos de épocas precedentes y todas las características de lo que denominamos arte colonial, a las que ya hemos ido haciendo referencia.

Y no olvidemos, por último, que las esculturas de bulto redondo permiten su traslado con facilidad pudiendo haber pasado de unos centros a otros sin que hasta el momento se haya conocido esta circunstancia.

En todo caso hay que reconocer que en los virreinatos americanos se realizó una amplísima producción escultórica de muy variada índole. Ya sea en materiales locales, de uso desconocido en la Península y en el resto de Europa, o en los utilizados habitualmente por los escultores del Viejo Mundo, los relieves y las esculturas exentas alcanzan un número muy considerable. Habitualmente forman parte de los conjuntos de los retablos, pero en algunos núcleos, como Guatemala y Quito, alcanzaron mucho prestigio las obras de pequeño formato destinadas a las residencias particulares. Eran fundamentalmente imágenes de devoción y pequeños conjuntos de la Sagrada Familia, aunque en Quito las figuras de Nacimiento, en las que se mezclaban modelos tradicionales y populares, fueron muy celebradas (figura 19).

En el caso de la escultura colonial la temática es casi exclusivamente religiosa y las primeras obras aparecen también ligadas a los conventos del siglo XVI. Estos mismos centros que tanta importancia tuvieron en el desarrollo de la pintura mural, son los que cuentan con las obras más interesantes de un tipo de escultura en la que también parece fundamental la intervención indígena. Precisamente a la hora de identificar estas obras existe una tendencia generalizada: considerar la talla plana como síntoma de arcaísmo, relacionándola con el mundo indígena. Dentro de este capítulo se encuadrarían numerosos relieves arquitectónicos del siglo XVI mexicano y otros muchos más de los siglos XVII y XVIII peruanos, englobados todos bajo la denominación de «arte mestizo».

Los mejores ejemplos mexicanos se encuentran en las cruces atriales, en las capillas posas y en las fachadas de algunos de los conventos.



Figura 19. *Pastora.* Figura de Nacimiento. Escuela Quiteña. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid.

Las primeras se situaban en el centro de los amplísimos atrios donde se congregaba la población indígena y ofrecen a menudo una interpretación sincrética del lenguaje visual. Se corresponde por lo tanto con el período de mayor libertad interpretativa de estos símbolos por los religiosos, en función de una mejor comprensión del mensaje.

Las imágenes realizadas con pasta de caña de maíz tuvieron mucha importancia también en este período inicial, aunque existen ejemplos del siglo XVII. Son figuras, generalmente, de gran volumen y de peso muy liviano, lo que facilitaba mucho su uso en procesiones. Los temas preferidos son los de Cristo crucificado y Santiago Matamoros.

Por lo que se refiere al tema de los retablos, la aportación del mundo colonial fue muy abundante y su relación con las obras españolas es obligada, ya que el trabajo de la talla policromada fue aprendido a partir de las obras peninsulares y de la llegada de escultores, entalladores y ensambladores de la metrópoli, aunque no faltan algunos ejemplos de gran interés ajenos a esta influencia. El más destacado de todos es el del jesuita Jorge Vinterer quien, basándose en el tratado del jesuita italiano Andrea de Pozzo *Prospettiva de Pittori e Architetti*, reprodujo en Quito algunos de los modelos divulgados por las ilustraciones del libro.

La inmensa mayoría de las numerosísimas iglesias que se levantaron contaron al menos con un retablo, el de la capilla mayor, al que en muchas ocasiones se sumaron otros destinados a las capillas laterales. La evolución estilística de la estructura arquitectónica de estas obras está directamente relacionada con la de la propia arquitectura, con la que comparte numerosos elementos. No en vano, muchas iglesias ostentan importantes fachadas retablo y son repetidas las ocasiones en que el responsable de la traza es un reconocido arquitecto.

Tanto la iglesia del convento de Huejotzingo como la de Xochimilco conservan obras de primera época (figura 20). Se trata de magníficos ejemplares de varios cuerpos y tres calles en los que las figuras se distribuyen también siguiendo un plan determinado, pues es el foco de principal atención para los fieles que se encuentran en el interior. El autor del primero parece ser Pedro Requena y en él las imágenes se disponen a partir del eje central formado por *Dios Padre*, la *Crucifixión*, *San Francisco recibiendo los estigmas* y la *Virgen con el Niño*. Las pinturas, dedicadas a la vida de Cristo se sitúan en las calles mientras las entre-

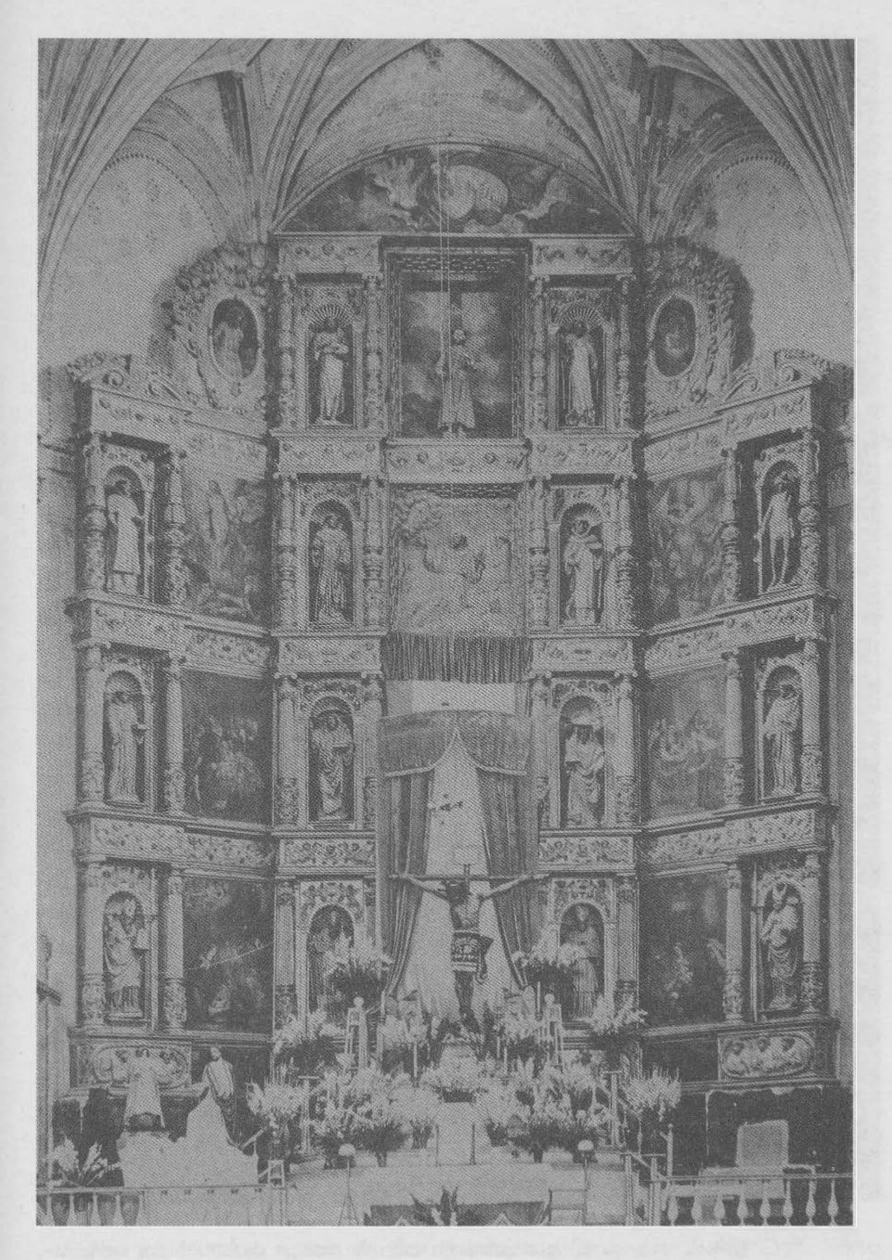


Figura 20. Retablo. Iglesia del convento de Huejotzingo. Siglo XVI. México.

calles están ocupadas por doctores de la iglesia y santos, todo ello en función de la exaltación franciscana [26].

Del siglo XVII son más numerosas las noticias, aunque por ello mismo abundan las confusas, que nos remiten a diferentes autores para una misma obra. A este siglo corresponden obras tan importantes como el retablo mayor de la catedral de Puebla, al que, desde temprano, se relacionó con Martínez Montañés, a quien se hacía responsable de la traza, atribución que poco a poco se ha ido desmontando. Está fechado en 1649 y en él aparecen ya las columnas salomónicas.

Durante este mismo siglo y hasta mediados del siguiente trabajó en México un interesante grupo de escultores, ligados por vínculos familiares y de procedencia indígena, cuya obra es de sumo interés. Su participación está documentada en puntos tan importantes como la iglesia de San Agustín, la Profesa, la de San Pedro y San Pablo, todos ellos en la capital. De los componentes de este grupo sobresalen Thomas Xuarez y su hijo Salvador de Ocampo, quienes intervienen en diferente medida en numerosas obras [27]. A la primera mitad del siglo XVIII pertenece el actual retablo mayor de la catedral de México, el Retablo de los Reyes, en el que trabaja durante casi 20 años –1718 a 1735– el español Jerónimo de Balbás y que supone la introducción de un elemento fundamental para la arquitectura mexicana, el estípite. En él la escultura ha ganado definitivamente el terreno a la pintura, algo que se repetirá en todas sus obras, de este mismo período, como el retablo del Perdón para la misma catedral y que llevarán al máximo sus continuadores, en especial su hijo Isidoro Vicente Balbás, autor de los que se levantan en la iglesia de Santa Prisca y San Sebastián de Taxco (figura 21). Lorenzo Rodríguez es otro de los grandes del siglo XVIII relacionado con el estípite, que utiliza con reiteración tanto en la fachada de los edificios que se le encargan como en los propios retablos que se consideran de su mano o de sus seguidores, como Miguel Cabrera e Higinio de Chaves, autores de los que figuran en el presbiterio de la iglesia de Tepotzotlán. La exuberancia de estas obras tuvo su contrapunto a finales del siglo, cuando Manuel Tolsá, llegado desde la Penín-

[26] H. Berlin, «The Higth Altar of Huexotzingo», *The Americas*, vol. XV, 1958, pp. 63-73.

[27] G. Curiel, «Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena», *Imaginería virreinal: memorias de un seminario*, México, UNAM, 1990, pp. 119-135.



Figura 21. Retablo. Iglesia de San Sebastián y Santa Prisca. Siglo XVIII. Taxco. México.

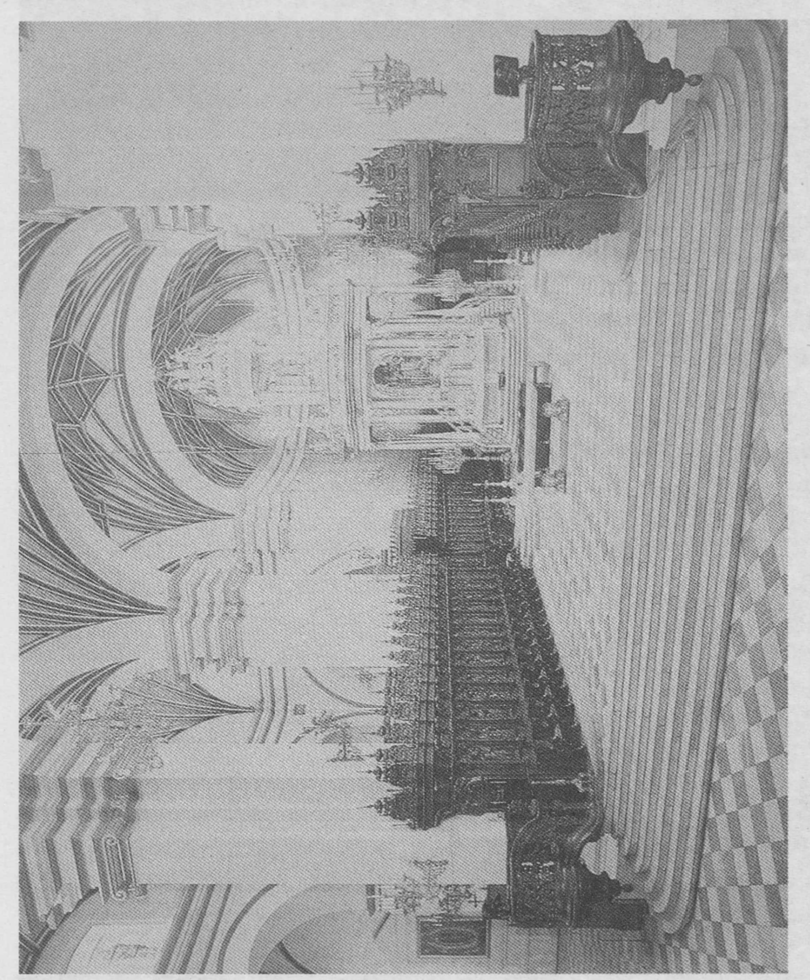


Figura 22. Sillería de coro. Siglo XVII. Catedral de Lima.

sula con destino a la Real Academia de San Carlos, hizo del vocabulario neoclásico un elemento de prestigio.

En cuanto al virreinato del Perú el proceso tuvo sus inevitables puntos de contacto y de discrepancia con lo sucedido en la Nueva España. Tal vez sea en Lima donde mejor documentada esté la llegada de obras desde los talleres españoles, Montañés y Mena especialmente, y el apego de obras posteriores al estilo de estos dos artistas, a causa también del traslado a tierras peruanas de escultores españoles que han sido correctamente identificados. No obstante, a ellos se sumarán pronto escultores indígenas como Tomás Tairu Tupac, al que se relaciona con el obispo Mollinedo, el gran impulsor de las artes en Cuzco, con ese fuerte protagonismo que identifica a los artistas indígenas de esta área, que en muchas ocasiones consiguen salir del anonimato generalizador que todavía rodea a los que trabajan en otros lugares.

Los nombres de los españoles Pedro Noguera, Alonso de Mesa y Luis de Espíndola están ligados a la famosa sillería de la catedral limeña. Los dos primeros porque fueron sus responsables reales y el tercero, porque tras el rechazo dado a su participación en la misma, salió de la capital realizando diferentes trabajos en otros puntos del virreinato, llegando hasta el Alto Perú, lo mismo que Gaspar de la Cueva. Este último artista dejó numerosas versiones de Cristo en las que se le identifica como un seguidor de Montañés.

La cantidad de retablos que se levantaron a lo largo de toda la geografía andina es digna de ser destacada. Muchos de ellos se conservan todavía en su lugar de origen y su variedad y calidad nos hablan de una actividad constante, de la que hoy sólo tenemos datos muy dispersos (figura 22). La relación estilística de los retablos limeños con los modelos romanos, ya sean de Bernini o del padre Pozo hablan de la persistencia de los modelos prestigiados también en este tema. El retablo de San Ignacio de la iglesia de San Pedro sigue al que Pozo había levantado para la iglesia de la Compañía de Roma. Avanzando el tiempo, surgen nuevos elementos que vienen primero a convivir con la columna salomónica y después a sustituirla. Así, en la segunda mitad del siglo XVIII, se difunden las figuras de hermes y términos.

Cuzco cuenta también con figuras de importancia, como Martín de Torres, quien trabaja durante más de 30 años —entre 1631 y 1664— en la capital incaica, para cuya catedral realiza algunos retablos. Tras él, Pedro Galeano y Diego Martínez de Oviedo van perfilando lo que

será el estilo cuzqueño, diferenciado pero con características muy relacionadas con las de su arquitectura. En 1660, Galeano lleva a cabo el retablo mayor para la iglesia de Santa Catalina, siendo Martínez de Oviedo el encargado de introducir la columna salomónica tan sólo unos años después, en 1664 en la iglesia de Santa Teresa. La influencia de los hermes también llega a los retablos cuzqueños en el siglo XVIII. Mientras tanto, en torno a Potosí y al Lago Titicaca se produce una evolución propia en la que no faltan los elementos tradicionales, como la columna salomónica, pero donde los motivos decorativos se multiplican al mismo ritmo y con los mismos temas locales o mitológicos que aparecen en la ornamentación arquitectónica.

BIBLIOGRAFÍA:

En los últimos años se han publicado en España cinco historias generales del arte colonial, aunque una de ellas se refiere sólo al área de Suramérica. La más completa y mejor ilustrada es la llevada a cabo por S. Sebastián López, J. de Mesa Figueroa y T. Gisbert de Mesa, *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Madrid, Espasa Calpe, vols. XXVIII y XIX de Summa Artis, 1985. No obstante, todavía sigue siendo obligada la consulta de la ya clásica obra de D. Angulo, E. Marco Dorta y M. Buschiazzo, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, Espasa Calpe, 3 vols., 1945-1956.

Por lo que se refiere al primero de los apartados aquí presentados hay que señalar el interés de los trabajos realizados por J. A. Manrique, «Del barroco a la Ilustración», en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, vol. 1, 1986, pp. 1.357-1.374 y F. Statsny, «La Universidad como Claustro, Vergel y Árbol de la Ciencia. Invenciones iconográficas en la Universidad del Cuzco», *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, 1984, n.° 26, pp. 118-197, en ellos se pone de manifiesto la necesidad de abordar estos estudios desde una perspectiva de valoración real de los condicionantes del arte colonial. Un resumen de los factores básicos puede encontrarse en M.ª C. García Sáiz, «Principios y proceso del Arte Colonial», México Colonial, Madrid, Museo de América, 1989, pp. 21-30.

El tema de los modelos iconográficos es uno de los que más atención ha recibido a lo largo del tiempo y en realidad es rara la publicación dedicada a la pintura o la escultura colonial, en cualquiera de sus variedades, que no resalte este capítulo. Así a las importantes aportaciones de M. S. Soria, «Una nota sobre pintura colonial y estampas», *Anales del Instituto de Arte Americano*, n.° 5, 1952, D. Angulo, «Pereins y Martín de Vos», *Anales del Instituto de Arte Ameri-*

cano, 1949 y P. Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*, New York, 1951, se han ido sumando las de S. Sebastián, «La importancia de los grabados en la cultura neogranadina», *Anuario Colombiano de Historia social y cultural*, 1965, *La influencia de Rubens en la Nueva Granada*, Cali, 1966, «Influencia germana de los Klauber en Hispanoamérica», *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n.° 14, 1932, Toledo Palomo, «Aportaciones de grabados europeos al arte de Guatemala», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1976, F. Statsny, «La pintura Latinoamericana colonial frente a los modelos de Rubens», *El Barroco Latinoamericano*, Simposio, Roma, 1980 y M. C. García Sáiz, «Las imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú)», *Cuadernos de Arte Colonial*, 1988, n.° 4, pp. 43-66, entre otras muchas. Por lo que al análisis de los estilos y escuelas artísticas se refiere, es importante señalar la dificultad de adaptarse a la terminología europea puesta de relieve desde antiguo por figuras como A. Guido, *Redescubrimiento de América en el Arte*, Buenos Aires, 1944 y J. Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El Colegio de México, 1948, quienes acuñaron términos especiales de exclusivo uso americano, que tuvieron muy diversa fortuna. Más recientemente G. Gasparini, *América, Barroco y Arquitectura*, Caracas, 1972, y F. Statsny, «Maniera o contra-maniera en la pintura latinoamericana», *La Dispersión del Manierismo*, IIE, UNAM, México, 1980, desde distintas posiciones, se han planteado la dificultad de aplicar al arte americano de este período muchas de las clasificaciones de uso común en el arte europeo.

El problema de la formación artística ha sido tratado desde dos perspectivas. Por un lado la que se refiere a la incorporación del indígena al vocabulario formal y estético del arte europeo, facilitado fundamentalmente por los religiosos, C. Reyes Valerio, *El pintor de conventos. Los murales del siglo* XVI *en la Nueva España*, México, INAH, 1989, G. Kubler, *Mexican Architecture of Sixteenth Century*, Wesport, Grenwood Press Publishers, 1971 y M. C. García Sáiz, «La formación artística del indígena en la Nueva España», Simposio Indigenista, Valladolid, 1978. Y por otro la que recoge todo lo relacionado con la organización del sistema gremial y, más tarde, la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de la Nueva España. Sobre los gremios existe una abundante bibliografía de tipo histórico y jurídico, en el aspecto artístico hay que destacar las aportaciones que ya hizo M. Toussaint, *Arte Colonial en México*, México, UNAM, 1948 y las más recientes de G. Tovar y de Teresa, «Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII», *Historia Mexicana*, n.° 133, 1984, R. Ruiz Gomar, «El Gremio de Escultores y Entalladores en la Nueva España», *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*, UNAM, México, 1990, pp. 27-44 y «El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España» en *Juan Correa. Su vida y su obra*, t. III, México, UNAM para México y E. Hart-Terré, *Pinturas y pintores en la Lima virreinal*,

Lima, 1963, para Perú. La Academia es tratada en otro capítulo de esta publicación y a su bibliografía remitimos.

Los estudios específicos sobre la pintura y la escultura han conocido un importante auge en los últimos veinte años, aunque son muchas las áreas que esperan una investigación a fondo. El tema de la pintura mural cuenta con las contribuciones de E. I. Estrada de Gerlero, «Los temas escatológicos en la Pintura Mural novohispana del siglo XVI», *Traza y Baza,* n.° 6, 1979, pp. 71-88 y «El sentido simbólico litúrgico en los murales del claustro del convento agustino de San Simón y la Purificación de Malinalco», *Anuario de Estudios Americanos,* XXXVIII, 1981, P. Macera, «El arte mural cuzqueño siglos XVI-XX», *Revista Apuntes,* n.° 4, 1975, pp. 59-113 y R. Gutiérrez y otros «Un tema artístico expresivo del área andina», DANA, 1980. Para el estudio de la pintura mexicana todavía son de gran utilidad publicaciones como la de M. Toussaint, *La pintura colonial en México,* México, UNAM, 1965, aunque muchos de los datos que se ofrecen han sido ya superados por trabajos posteriores como los llevados a cabo por F. de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando,* México, UNAM, 1964, J. Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera,* México, UNAM, 1968, E. Vargas Lugo y otros, *Juan Correa: su vida y su obra,* México, UNAM, 2 vols., 1985, G. Tovar y de Teresa, *Pintura y Escultura del renacimiento en México,* México, 1979, C. García Saiz, *Las castas. Un género pictórico americano,* México, Olivetti, 1989, y R. Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez,* México, UNAM, 1987, por lo que se refiere a monografías de artistas o de temas específicos. A ellos habría que añadir numerosos artículos aparecidos en revistas especializadas. Lo mismo puede decirse con relación al área andina, donde son fundamentales los estudios de J. de Mesa y T. Gisbert, *Historia de la Pintura Cuzqueña,* 2.ª edición, Lima, 1982 y *Holguín y la Pintura Altoperuana,* 2.ª edición, La Paz, 1977, para un conocimiento de conjunto, así como la obra realizada por varios autores *Pintura en el Virreinato del Perú,* Lima, *Colección Arte y Tesoros del Perú,* Lima, 1989, sin que todavía existan repertorios de estas características para Ecuador, que sí cuenta con una *Historia del Arte Ecuatoriano,* Quito, Salvat Editores, 1977, firmada por diferentes colaboradores.

Otras áreas como Puerto Rico o Venezuela vivieron un momento de especial esplendor en el siglo XVIII gracias a figuras como José Campeche en el primer caso y Juan Pedro López en el segundo. Para acercarse a la obra del primero es preciso conocer las aportaciones de A. Dávila, *José Campeche, 1751-1809,* San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1971, y Gaya Nuño, «José Campeche el colega de Goya en Puerto Rico», *Goya,* 67, 1965, pp. 3-11, además del catálogo de la reciente exposición *José Campeche y su Tiempo,* Museo de Arte de Ponce, The Metropolitan Museum of Art, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1988-1989, mientras que para Venezuela es imprescindible la consulta de A. Boulton, *Historia de la Pintura en Venezuela,* Caracas, Ed. Armitano, 1975.

Desgraciadamente el capítulo de la Escultura no ha recibido hasta el momento la atención que precisa. Algunas de las causas las apunta con una gran claridad J. A. Manrique, «Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana», *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario,* IIE, UNAM, 1990, pp. 11-17, J. Moreno Villa dedicó a este tema su libro *La escultura colonial en México,* México, El Colegio de México, 1942 y a él se han añadido con posterioridad estudios específicos, como el de C. Reyes Valerio, *Arte Indocristiano,* México, INAH, 1978 y sobre retablos y artistas concretos, entre los que se encuentran los de G. Tovar de Teresa, «El Retablo de los Reyes 1688-1737», *Catedral de México. Retablo de los Reyes. Historia y Restauración,* México, 1985 y *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán,* México, Antigua Librería Robredo, 1985. De Guatemala todavía resulta fundamental la consulta de H. Berlin, *Historia de la imaginería colonial en Guatemala,* Guatemala, 1958. Para el área andina contamos con lo realizado por J. de Mesa y T. Gisbert, «Marcos Guerra y el problema del escultor "Padre Carlos"», *Anuario de Estudios Americanos,* 1980, p. 685 y *La escultura virreinal en Bolivia,* La Paz, 1972 y G. G. Palmer, *Sculpture in the Kingdom of Quito,* Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987, como complemento a la obra clásica de J. G. Navarro, *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII),* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929.

JOSÉ ENRIQUE GARCÍA MELERO

NEXOS Y MÍMESIS ACADEMICISTAS: AMÉRICA EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

IV

NEXOS Y MÍMESIS ACADEMICISTAS: AMÉRICA EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Nexos e influencias entre las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de San Carlos en México

La fundación de la Real Academia de México por la Real Cédula del 25 de diciembre de 1783 bajo el patronazgo espiritual de San Carlos Borromeo y el material del rey Carlos III es, sin duda, el aspecto en donde se advierte más claramente la influencia española durante la segunda mitad del siglo XVIII en Hispanoamérica. Este influjo de carácter institucional, básico para el desarrollo posterior de la Historia del Arte en la América hispana, que produjo unas relaciones continuas y en cierta forma estrechas entre Madrid y México, pronto se realizaría en la práctica artística al formarse en la nueva entidad una auténtica y floreciente escuela de Bellas Artes, que depuró las formas y propició la penetración del nuevo lenguaje clásico [1].

Así pues, la creación de la Academia mexicana durante la monarquía de este rey ilustrado resulta muy significativa por responder tal tipo de entidad educativa al espíritu didáctico de la Ilustración. De esta forma, se hacía partícipe de la nueva ideología a las posesiones españolas de Ultramar en uno de los virreinatos que se pueden considerar,

[1] Las construcciones más importantes del clasicismo mexicano fueron realizadas por los académicos de San Carlos de México como, por ejemplo, Antonio González Velázquez y, sobre todo, el valenciano Manuel Tolsá, a quien se debe el proyecto para el Tribunal de Minería. En este sentido puede verse: D. Angulo Íñiguez, *La arquitectura neoclásica en Méjico.* Discurso leído por el..., el día 30 de noviembre de 1958 en su recepción pública,... Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1958.

junto con el de Perú, como más prósperos por su desarrollo económico y cultural. Las explotaciones mineras y el comercio propiciaron la aparición de una fuerte burguesía española en Nueva España constructora de palacios, que necesitaba del lujo y también de la práctica artística como forma de expresión de su situación social preponderante [2].

Es muy posible que con la fundación de la nueva Academia en México se pretendieran lograr tres objetivos principales e interdependientes: la creación de una escuela de Bellas Artes, que formara convenientemente a los artistas americanos, sin que tuvieran que trasladarse a la Península; introducir en el virreinato el lenguaje clásico con cierta efectividad en la práctica artística, desterrando, así, los barroquismos en uso en estas tierras, y, también, controlar de algún modo la calidad de las realizaciones en Ultramar, dado que el alejamiento de la metrópoli no permitía la censura eficaz de la Academia de San Fernando.

Además, se creaban las bases educativas para la formación más adecuada en Hispanoamérica de nuevos arquitectos de los que se carecía. De esta forma, se establecía en las colonias un estamento profesional salido de las ortodoxas y centralizadas estructuras académicas, tan propias de los Borbones, perfectamente preparado para reemplazar a los ingenieros militares, diferenciándose claramente de ellos. La inmensa mayoría de las construcciones al otro lado del Atlántico había sido realizada hasta entonces por este cuerpo de élite, que no estaba especialmente formado para la arquitectura civil y religiosa. Se intentaba delimitar claramente las funciones entre unos y otros, en un momento histórico durante el cual este cuerpo se desdoblaba de continuo especializándose en parcelas muy concretas [3].

El modelo inmediato de la Real Academia mexicana de San Carlos fue, obviamente, la Academia madrileña de San Fernando, fundada

[2] E. Baez Macías, *Fundación e Historia de la Academia de San Carlos,* México, Departamento del Distrito Federal, 1974, pp. 15-16.

[3] La intervención de los ingenieros militares españoles en América fue realmente importante y ha dado lugar a un copiosa bibliografía, de entre la cual se destacarán aquí las siguientes publicaciones: J. A. Calderón Quijano. *Fortificaciones de Nueva España,* Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1953; H. Capel, J. E. Sánchez y O. Moncada, *De Palas a Minerva,* Barcelona –Madrid, Serbal– C.S.I.C., 1988; R. Gutiérrez, «El Real Cuerpo de Ingenieros militares», *Arquitectura colonial. Teoría y praxis,* Residencia, 1980... R. Gutiérrez proporciona una amplia bibliografía en su libro *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica,* Madrid, Cátedra, 1983.

LAS PROPORCIONES
DEL CUERPO HUMANO,
MEDIDAS
POR LAS MAS BELLAS ESTATUAS
DE LA ANTIGÜEDAD,
QUE HA COPIADO
DE LAS QUE PUBLICÓ
GERARDO AUDRAN
DON GERONIMO ANTONIO GIL,
GRABADOR PRINCIPAL DE LA CASA DE MONEDA DE MEXICO,
INDIVIDUO DE MERITO DE LA REAL ACADEMIA
DE SAN FERNANDO,
A QUIEN LAS DEDICA.



MADRID. MDCCLXXX.

Por DON JOACHIN IBARRA, Impresor de Cámara de S. M.
y de la Real Academia.

Con las licencias necesarias.

Figura 1. Portada de *Las proporciones del cuerpo humano medidas por las más bellas estatuas de la antigüedad.*

en 1752 durante el reinado de Fernando VI, primera en su género en España y organismo superior, en donde se centralizaba la práctica del arte y su control efectivo. El rey, como mecenas principal, y los demás promotores de esa entidad artística se inspiraron de continuo en sus estructuras tanto al crearse la junta preparatoria como al redactarse los estatutos y, sobre todo, en la misma vida académica. Carlos III y sus ministros promovieron precisamente este modelo con la idea de lograr una cierta homogeneidad institucional, al igual que hiciera el grabador Jerónimo Antonio Gil, su primer promotor, quien era académico de mérito de la de San Fernando [4].

No obstante, la creación de esta Academia mexicana, que seguía a la fundación de la de Valencia en 1768 y precedió a la de Zaragoza de 1792, no fue bien vista en los medios académicos madrileños, pues significaba en gran medida un fenómeno descentralizador en un período en el cual predominaban las estructuras centralistas, controladas siempre por la Academia de San Fernando. De aquí que se pensara de continuo en establecer unas relaciones muy estrechas entre ambos organismos a través, sobre todo, de los profesores suministrados por ésta, de los discípulos mexicanos pensionados en Madrid y en la adquisición de las obras de arte necesarias para el desempeño de su función docente.

Su creación se realizó gracias a la iniciativa de un grabador emprendedor recién llegado de España, Jerónimo Antonio Gil, quien desde un principio tuvo siempre el apoyo firme para la realización de su proyecto de algunas de las principales autoridades políticas y económicas de Nuevo México, como del virrey interino y del superintendente de la Casa de la Moneda. La idea fundacional llegó a conocimiento del rey en gran parte ya realizada, como un hecho consumado, por

[4] Obra básica e importante para el estudio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es C. Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid, Fundación Universitaria Española –Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989. Para el conocimiento de la arquitectura española de la Ilustración y de sus nexos académicos es fundamental tanto por su novedad interpretativa y metodológica como por los numerosos datos proporcionados sobre este organismo: C. Sambricio, *La arquitectura española de la Ilustración,* Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de la Administración Local, 1986. También: A. Quintana Martínez, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774),* Madrid, Xarait Ediciones, 1983.

medio del virrey y a través del Consejo de Indias, como organismo supremo de gestión de todos los asuntos relacionados con Hispanoamérica.

La Academia madrileña quedó inicialmente al margen de la gestación de esta empresa artística; pero después mantuvo por disposición del rey y del Consejo un contacto institucional –y, a veces, hasta personal a través de algunos de sus miembros más destacados– muy importante en su calidad de principal centro español promotor de las Bellas Artes. Era totalmente imposible realizar en aquella época cualquier iniciativa relacionada con esta materia, al margen de ella, por contar, además de con una ya larga experiencia institucional, con los principales medios disponibles en el Reino tanto humanos como materiales.

Los académicos de esta institución opinaban que habría sido mucho más efectivo, dadas las circunstancias específicas de aquellas tierras, fundar simplemente una escuela de dibujo que una Academia en esta alejada y, en cierta forma, culturalmente subdesarrollada colonia de Ultramar por no existir allí ni la tradición artística necesaria ni los artistas suficientemente preparados para desempeñar una docencia efectiva en el lenguaje clásico. Así, fue necesario acudir a la Academia de San Fernando a la hora de seleccionar por medio de oposiciones a los muy escasos profesores de Bellas Artes, que estaban dispuestos a ir a América. También se tuvo que contar con ella para que suministrara a la mexicana el instrumental artístico-pedagógico básico, totalmente imprescindible.

La existencia del Consejo de Indias como ministerio que regulaba con cierta minucia las relaciones de todo tipo existentes entre la España peninsular y los virreinatos condicionó siempre la actuación de la Academia de San Fernando en las empresas artísticas americanas. Este organismo actuó como auténtico intermediario; pero muy pocas veces pudo prescindir del asesoramiento artístico de esta institución, aunque en algunas ocasiones lo intentara. Todo ello trajo consigo una compleja y muy abundante actividad burocrática, que retrasó los procesos de realización y restó efectividad.

Pero la creación de la Academia mexicana al margen de la de San Fernando no puede verse como una de las características que la singularizan de alguna forma. Este hecho ya se había dado antes y también se produciría después al fundarse la de San Carlos en Valencia en

1768 [5], la de San Luis de Zaragoza en 1792 y posteriormente ocurriría con la de la Purísima Concepción de Valladolid ya en 1802, aunque venía titulándose como Academia desde que el Consejo de Castilla la aprobara sin plena capacidad para ello en 1793. La Academia de San Fernando siempre se había opuesto, y sin carecer para ello de auténticos motivos, a la proliferación innecesaria de estos organismos superiores de las Bellas Artes, opinando que en su lugar debían fundarse escuelas de dibujo en las provincias.

Confluían causas justificadas e intereses particulares en esta oposición manifiesta de la entidad madrileña a la fundación de nuevas academias en otras ciudades españolas. Las urbes más interesadas en su creación se preocuparon en todo momento en hallar los iniciales fondos básicos necesarios suministrados por organismos locales para facilitar su erección, con la finalidad de que en Madrid no se vieran los motivos económicos como trabas totalmente infranqueables. Sin embargo, nunca fueron plenamente suficientes para su subsistencia los subsidios propios, por lo cual acababan necesitando del patronazgo real. Partían siempre, además, de una serie de hechos ya consumados como el nombramiento de profesores propios, que ya estaban desempeñando la docencia de alguna forma y/o la existencia de una junta preparatoria. Estas circunstancias las acercaban al modelo de la de San Fernando, cuya fundación tuvo unos inicios bastante similares, que sirvieron de ejemplo.

Se pensaba en la Academia de San Fernando que era necesario algo más importante que la simple existencia de un estudio de las artes con sus subsidios, artistas, edificio y estatutos correspondientes, para la fundación de auténticas academias en las provincias españolas. Faltaba un nivel artístico muy elevado, nivel que entonces tan sólo se podía hallar, y nunca en su grado máximo, en Madrid. Bernardo Iriarte, viceprotector de la Academia, y el conde de Floridablanca, ministro de Estado, fueron de esta opinión, que el primero manifestó repetidas veces, así como Isidoro Bosarte, su secretario. Y esta idea se confirmaría con la presencia de muchos alumnos de estas academias pensionados,

[5] Sobre la Real Academia de San Carlos de Valencia: J. Bérchez, *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Institució Valenciana d'estudis i investigació, 1987.

La Estatua de Laoconte tiene de altura 7 cabezas 2 partes, y 3 minutos. Ha sido siempre la admiracion de los mas famosos dibujantes, y muchos de ellos no han tenido dificultad en concederle el primer lugar entre todas las Estatuas antiguas. Este es un grupo de Laoconte, y de sus dos hijos, y trabajado en un solo pedazo de marmol por tres celebres Escultores Agesandro, Polidoro, y Athenodoro.
Plin. lib. 36. c. 5.

Figura 2. La estatua de Laoconte por Jerónimo Antonio Gil.

después en la de Madrid para perfeccionarse de una forma suficiente, tal y como también ocurrió con los de la Academia de San Carlos de México [6].

Sin duda, había también otros motivos menos elevados en esta intransigencia de la entidad madrileña hacia la creación de nuevos centros provinciales dedicados a la enseñanza de las Bellas Artes: con su proliferación la Academia de San Fernando iba perdiendo poco a poco la capacidad casi absoluta de actuar en toda España en cuantos asuntos se refirieran a esta disciplina artística. Sus intereses generales, reflejo del espíritu de los Borbones, chocaban, así, con los particulares de las otras academias la mayoría de las veces con una base histórica muy firme, y el control administrativo, aunque sus estatutos preveían la subordinación de los nuevos centros docentes a ella, se escapaba de las manos de sus académicos. La existencia de una legislación centralizadora, que la favorecía sobre todo en los aspectos arquitectónicos, no resultaba totalmente suficiente.

La Academia de San Carlos de Valencia fue la primera en crearse bajo el asesoramiento y la dependencia de la de San Fernando, que la protegió del asedio de los gremios; pero también sería la primera en adquirir ciertos privilegios sobre su propio territorio con la real cédula de 1790, que establecía en esa ciudad otra Comisión de arquitectura independiente de la de Madrid, fundada en 1786, con la capacidad de aprobar y censurar los edificios que allí se erigían. Había de esta forma una cierta ambigüedad que perjudicaba el control ejercido por la Academia madrileña y que fue el germen de la pérdida paulatina de su poderío en el transcurso del siglo XIX.

En este ambiente se creó la Academia de San Carlos de México, que por su misma lejanía de la Corte, la interferencia obligada del Consejo de Indias y la riqueza que el virreinato aportaba a la corona

[6] La oposición a la proliferación de estas Academias de Bellas Artes en las provincias españolas estuvo encabezada por Bernardo de Iriarte, viceprotector de la de San Fernando, tal y como queda demostrado en su correspondencia con Hernández de Larrea (carta del 4-4-1792. A.A.S.F.: Leg.: 2-39) y con Pedro Acuña (carta del 8-10-1792). Isidoro Bosarte, secretario de este organismo entre 1792 y 1807, fue partidario de crear en las provincias escuelas de dibujo en lugar de academias. Véase su carta al conde de Castañeda de los Llanos, director de la escuela de dibujo de Burgos del 21-12-1797. A.A.S.F.: 2-38. Sobre Bosarte: J. E. García Melero, «Cartas a Bosarte desde Roma», *Academia,* n.º 70. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1990, pp. 337-382.

estaba en condiciones óptimas, además muy justificadas, de tener un alto nivel de autonomía en sus actuaciones con relación a la Academia madre.

Los precedentes: la Escuela de grabado de Nueva España

Los precedentes inmediatos de esta Real Academia de San Carlos en México se remontan al año 1778. El rey Carlos III estableció entonces una escuela de grabado en Nueva España bajo la dirección de Jerónimo Antonio Gil, grabador zamorano, quien marchó allí en compañía de Tomás Suría y José Esteve, discípulos de la Academia madrileña. Su nombramiento se realizó por el Real Despacho del 15 de marzo de ese año, designándosele el sueldo anual de 1.000 pesos por la Real Orden del 9 de mayo de 1779. En 1781 se abrió dicha escuela en los locales de la Real Casa de la Moneda de México, en donde se formaron numerosos grabadores en el grabado en hueco con el instrumental y los modelos que Gil trajo de la Península.

La fundación de la escuela de grabado mexicana estuvo precedida por el acopio de una importante colección de obras de arte, imprescindible para el desempeño de la docencia. Este tesoro artístico traído de España también serviría de base didáctica para la posterior creación de la Academia de San Carlos. El rey estuvo siempre muy interesado en su formación a través de destacadas personalidades como José Gálvez, el marqués de Grimaldi y el conde de Floridablanca, quienes se ocuparon de conseguir que la Real Academia de San Fernando cediera una buena parte de sus fondos para ser enviados a México. La autoridad política de esos personajes propició que esta institución se desprendiera, aun a regañadientes, de obras de arte importantes para la formación de sus propios alumnos. Algunas de ellas, como, por ejemplo, la importante colección de azufres, traídos desde Roma, estaban siendo empleados por sus discípulos, quienes tuvieron que suspender sus ejercicios, encargándose a Preciado la formación de otra en esa ciudad costeada por el Consejo de Indias. La empresa no admitía ninguna demora, debido al viaje de Gil a América y a los deseos expresos de Carlos III. De nada valió a la Academia de San Fernando intentar implícitamente retrasar la empresa por medio de su secretario Ignacio de Hermosilla.

El acopio de la colección duró bastante tiempo, pues se hizo en el transcurso de dos años, entre 1776 y 1778. Ello debió generar una copiosa burocracia con el intercambio continuo de cartas y oficios entre el Consejo de Indias, el de Castilla y la Academia, aunque muchas veces las resoluciones de ésta precedían a las reuniones de sus juntas, que no podían actuar de otro modo sin contradecir los deseos del rey y de sus ministros. De todo ello hay pruebas elocuentes entre la documentación conservada en el archivo de esta entidad [7].

Los inicios burocráticos para lograr obras de arte atesoradas en la Academia a fin de ser enviadas a Nueva España y en concreto a su Escuela de Grabado se remontan en este archivo al 14 de junio de 1776. En esa fecha el marqués de Grimaldi, como protector de la Academia, remitió a esta entidad, y en concreto al consiliario conde de Pernia, una carta de José Gálvez, ministro del Consejo de Indias, fechada el día 11 de ese mismo mes, en la que solicitaba de orden del rey el envío a la Casa de Moneda de México de las obras necesarias, en concreto bajos y altos relieves y modelos, para fomentar adecuadamente el estudio de las Bellas Artes entre sus aprendices de grabado. Indicaba, además, en ella, que esta petición era del real agrado [8].

La demanda fue leída y aprobada en la junta ordinaria del 7 de julio de la Real Academia. En sus actas, el secretario Ignacio de Her-

[7] Para la redacción de este trabajo he consultado con toda la minuciosidad posible y con mucho tiempo de dedicación un archivo de tanto interés y tan complejo por la gran cantidad de datos que proporciona para el estudio del siglo XVIII como es el de la Academia de Bellas Artes de San Fernando así como su importante biblioteca. Aprovecho la ocasión para agradecer a la Academia de Bellas Artes de San Fernando y al Excelentísimo Sr. D. José Antonio Domínguez de Salazar, su académico bibliotecario, las facilidades dadas. Este agradecimiento lo hago extensible a D.ª Teresa Munárriz, su directora, y a D.ª Soledad Lorenzo, quienes, además de facilitarme el trabajo, me han honrado con su amistad en todo momento. Asimismo mis gracias a D.ª Esperanza Navarrete, quien me ha guiado por el laberinto de los legajos de este Archivo. Por último, también quiero agradecer la ayuda prestada a mi discípula y amiga D.ª M.ª Dolores Bastida de la Calle, quien en su viaje a U.S.A. en 1990 me trajo fotocopias de libros sobre la Academia de San Carlos en México de la biblioteca del Congreso de Washington, que me han sido de gran utilidad, despejándome algunas de las incógnitas bibliográficas del otro lado del Océano.

[8] Estas noticias, no publicadas por Estrada, las proporcionan las actas de la junta ordinaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 7 de julio de 1776, firmadas por Ignacio de Hermosilla, entonces secretario de este organismo. A.A.S.F.: Juntas generales, 1776-1785. A.A.S.F.: Leg.: 3/84, fols. 27 reverso y 28 anverso.

mosilla y Sandoval indicó que por hallarse ocupado del cuidado de la enfermedad, de su hermano el académico de honor José, de la que murió, el conde de Pernia de acuerdo con el presidente encargó a Tomás Francisco Prieto viese las piezas de esculturas existentes en la Academia y eligiese las más adecuadas al fin propuesto para ser enviadas a Nueva España. Éste opinó el 23 de junio que eran muy pocas las que estaban a propósito, aun contando con la colección de Herculano regalada recientemente por el rey. Enterado de ello, el protector se manifestó de acuerdo en que Prieto hiciera una lista de ellas en su oficio fechado el 25 de junio en Aranjuez. La relación comprendía 94 dibujos, 19 modelos, 4 bajos relieves de dicha colección, 18 entre estatuas y modelos de barro cocido y yeso y 6 cajas de azufres con un total de 389 piezas antiguas de medallas, monedas históricas, camafeos... [9].

En dicha junta ordinaria del 7 de julio se acordó, tal y como Hermosilla escribió en sus actas, indicar al marqués de Grimaldi que la Academia estaba dispuesta a sacrificar cuanto había en ella al servicio del rey; pero que se debía considerar que faltaría a su obligación si no conservaba los medios que necesitaba para cumplir con su misión. Estaban de acuerdo con entregar los 94 dibujos elegidos, por hallarse surtida de ellos. Se opuso, no obstante, a desprenderse de los modelos, estatuas y bajo relieves de la colección de Herculano por ser una dádiva especial de S. M. y por quedar descalabrada e imperfecta. Además, se opinaba que estas piezas eran muy delicadas y podrían romperse o perderse sin utilidad ni posibilidad de repararse. Por todo ello se proponía que, si el señor Gálvez deseaba que fueran a México algunos de estos ejemplares, se hicieran formas o moldes de ellas, así como con las demás piezas de escultura de barro o yeso, pues no se tenían duplicados de ellos. Con relación a las cajas de azufres creían que, como se vendían en Roma, se encargara dicho ministro de encargarlas y comprarlas para que la Academia no se quedase sin ellas [10].

Hermosilla comunicaría el 11 de julio al marqués de Grimaldi lo oficialmente acordado en dicha junta, lo cual notificó el protector a su vez a Gálvez. Éste se limitó a indicar que bastaba con entregar al secretario del Despacho de Indias de su cargo, Francisco Xavier de la

[9] *Ibid.*, actas del 7 de julio de 1776. A.A.S.F.: Leg.: 3/84.
[10] *Ibid.*,

Vega, los 94 dibujos expresados en la lista que devolvía [11]. Por lo que el secretario de la Academia ordenó el día 27 de ese mismo mes al conserje de la misma que los entregara a dicho archivero con un acuse de recibo, decisión que se aprobó en la junta del 4 de agosto [12].

Jerónimo Antonio Gil llevó a México varias piezas de estudio de la Academia de San Fernando. La colección constaba de 80 dibujos de cabezas, manos y pies, 8 modelos de bajorrelieves, 12 cabezas de yeso de diferentes tamaños, 6 figuras pequeñas y los azufres adquiridos por esta institución en Roma, que no era posible reemplazar antes, pues el grabador debía embarcar en abril de 1778. José Gálvez relacionó este conjunto de obras de arte en su carta fechada en El Pardo el 21 de marzo de ese año dirigida al conde de Floridablanca, quien, a su vez, la remitió a Antonio Ponz. La junta particular de la Academia del 5 de abril aprobó la salida de su colección didáctica [13].

La Academia de San Fernando hizo pronto gestiones para recuperar con cierta rapidez los azufres, piezas que eran consideradas imprescindibles. Ignacio de Hermosilla debió resistirse bastante a que Gil se llevara las cajas a Nuevo México, tal y como manifestó en su carta del 24 de marzo al conde de Pernia, porque los alumnos las necesitaban y la institución las perdería y tendría que comprarlas con sus propios presupuestos. Pero se llegó al acuerdo con Gálvez de que los costos ocasionados con la nueva adquisición le serían reintegrados a través de la vía reservada a Indias y, además, se pensaba que de esta forma se reemplazaba la vieja colección de azufres por otra nueva. Por todo ello, este secretario pidió al conde que encargara otra a Roma a Preciado o a quien Antonio Ponz quisiera. En febrero de 1779 los nuevos azufres llegaron a la Academia y el autor del *Viaje de España*, quien se debió ocupar personalmente del encargo, escribió el 11 de ese mismo mes al conde de Floridablanca, recordándole lo acordado y pidiéndole que

[11] Oficio del marqués de Grimaldi a Ignacio de Hermosilla. San Ildefonso, 25 de julio de 1776, A.A.S.F.: Leg. 36-3/12.

[12] Actas de la junta ordinaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 5 de agosto de 1776, firmadas por Ignacio de Hermosilla. A.A.S.F.: Leg. 3/84, fol. 31 reverso. Éste dice en ellas que Tomás Prieto indicó que de los 94 dibujos de la lista formada había algunos que no estaban concluidos y no podían servir. Se acordó que fuera a la Academia, reconociera los que no fueran a propósito, los separara y en su lugar pusiera otros servibles de la misma clase; pero siempre sin rebasar este número.

[13] A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2.

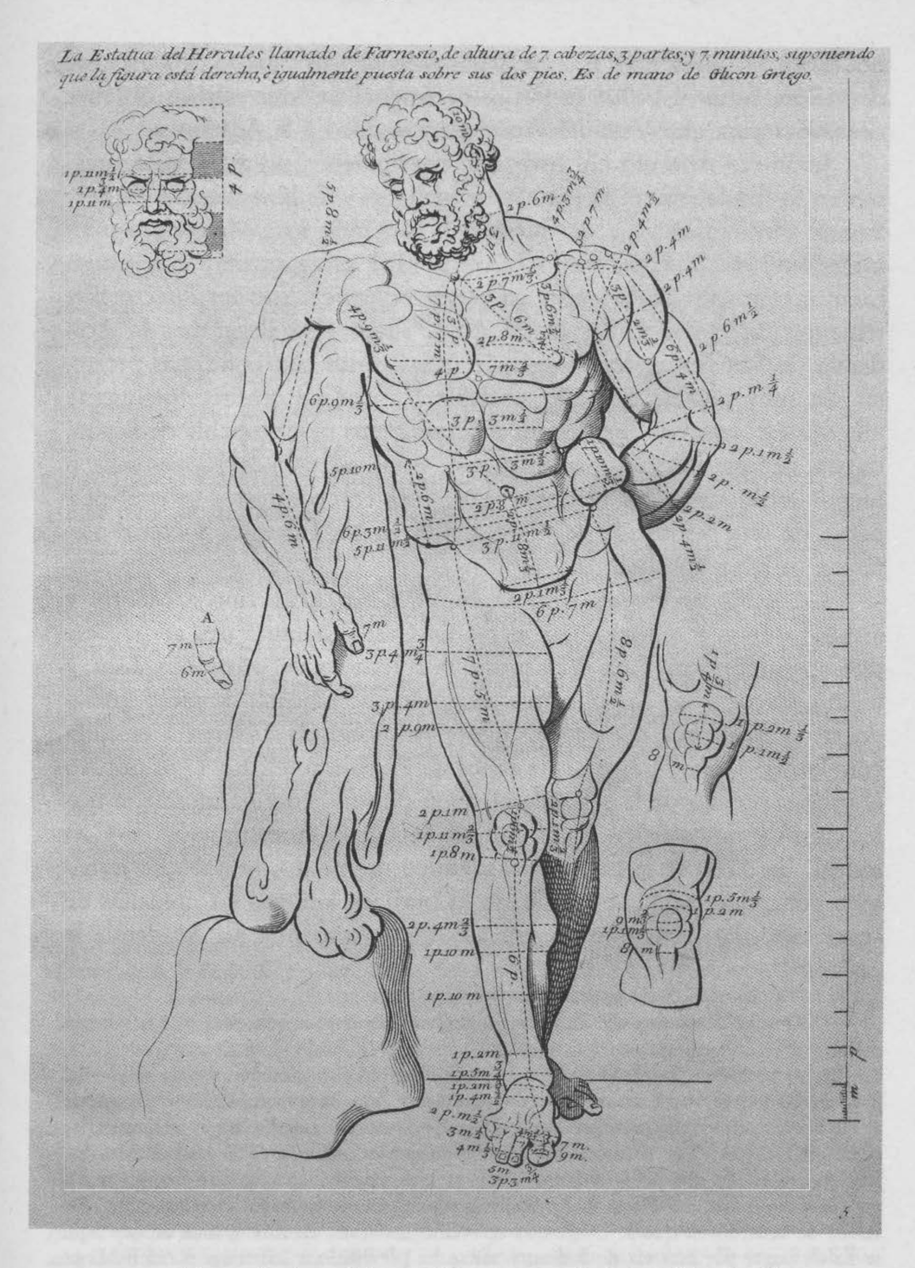


Figura 3. La estatua de Hércules por Jerónimo Antonio Gil.

notificara a Gálvez que por estas obras se habían pagado 3.000 reales de vellón. El ministro de Indias dio a Miguel de Muzquiz las órdenes necesarias para que se reintegrara dicha cantidad a la Academia [14].

Jerónimo Antonio Gil tuvo, por consiguiente, un gran protagonismo en la fundación de la escuela de grabado y de la Academia de México al gestionar su creación junto con Fernando José Mangino, superintendente de la Casa de la Moneda. Tal protagonismo no estuvo exento, como después se verá, de graves polémicas con los directores y tenientes directores de las Bellas Artes, cuyos ecos llegaron a la Academia de San Fernando a través de varias cartas con continuas protestas. Es muy posible que ello se debiera a que, al sentirse totalmente identificado con esta institución a la que tanto tiempo había dedicado, tratara siempre de imponer su propia voluntad con decisiones más o menos arbitrarias a los distintos profesores como director general perpetuo de esta institución según se indica en los Estatutos y como premio a su labor fundacional.

Gil había nacido en Zamora en 1732. En 1751 vino a Madrid y estudió dibujo y modelo con Felipe de Castro durante tres años. Después continuó con Luis Velázquez por espacio de otros dos años y medio. Fue uno de los primeros discípulos de pintura, dibujo y grabado en la Academia madrileña, que le pensionó en 1754 para estudiar con Tomás Prieto, grabador de sellos de Fernando VI. En 1756 obtuvo el primer premio de la segunda clase en pintura, encargándosele la realización de varios sellos reales con motivo de la entronización de Carlos III. En 1760 se le nombró académico de mérito, honor que le habían concedido por haber grabado al buril en láminas las medallas de su maestro para los premios generales de la Academia. La Academia le

[14] Ignacio de Hermosilla debió resistirse heroicamente a que estas piezas salieran de la Academia hacia México. En su carta, fechada en El Pardo el 24 de marzo de 1778, dirigida al conde de Pernia dice así: «En estos días crueles inmediatos a la salida del abominable correo marítimo, ni hay paz, ni cabeza. Anoche previne a Gil se presentase a Vm. con cuatro renglones que le puse para pedir en mi nombre se le facilitasen las cosas pedidas por Floridablanca, para Mexico en que se incluyen todas las cajas de azufres. Ahora añado que no se detenga Vm. por este renglón, que en otro tiempo resistí yo, fue porque iba a perderlo la Academia y tendría que comprarlo. Hoy no es así. Estamos de acuerdo en que se traiga otra colección de Roma en inteligencia de que aquí se ha de pagar por esta vía de Indias; y así se ha prevenido a Iriarte...». A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2.

comisionó para grabar las láminas de Anatomía, que hizo del natural, varias ilustraciones de las antigüedades árabes de la Alhambra de Granada y las del Curso de Matemáticas de Bails, así como varios grabados con vistas de Aranjuez.

Al morir Palomino, le sustituyó en el cargo de director de grabado en Lámina de la Academia. Según Ceán Bermúdez consiguió la plaza de grabador primero de la Real Casa de la Moneda de México el 26 de enero de 1772 por la fama que le dio una medalla del monte pío de cosecheros de Málaga [15]. En este cargo sustituiría a Alexo Madero, quien se había jubilado. Ya en 15 de marzo de 1778 se le encargó por designación real la fundación y dirección de la Escuela de grabado de esa ciudad, que fue inaugurada el 5 de noviembre de 1781. En 1787 fundió en la Casa de la Moneda más de 6.000 punzones y matrices de letras para la imprenta real. En México grabaría la medalla a la memoria de Carlos III de la Academia, las de los premios de la Academia mexicana y otras monedas y medallas conmemorativas de la proclamación de Carlos IV. En 1780 salió a la luz en Madrid en dicha imprenta un libro en gran folio de 30 láminas grabadas en cobre por Gil titulado *Las proporciones del cuerpo humano medidas por las más bellas estatuas de la Antigüedad*, copiadas de las que publicó Gerardo Andrán, grabador principal de la Casa de la Moneda de México [16]. Murió en esta ciudad el 18 de abril de 1798.

[15] Juan Agustín Ceán Bermúdez proporciona la biografía de Gil en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, en la Imprenta de la viuda de Ibarra, año 1800, tomo II, pp. 187-189. Justino Fernández aportó nuevos datos en su libro *El grabado en lámina en la Academia de San Carlos de México durante el siglo XIX*, La Habana, publicaciones de la Revista *Universidad de la Habana*, 1938, pp. 6-12. En este sentido consúltese también el legajo 1-31/7 del A.A.S.F., en donde se halla la instancia presentada por Gil a la Academia de San Fernando, solicitando que se le nombrara para la plaza, dejada vacante por Palomino al fallecer, de director de los discípulos de la Sala de Principios. Se dan noticias biográficas sobre su formación en este organismo.

[16] G. A. Gil, *Las proporciones del cuerpo humano por las más bellas estatuas de la Antigüedad que ha copiado Gerardo Andrán, grabador principal de la Casa de la Moneda de México*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780. VI pp., 30 láms. grab. en cobre, 43 cm. B.A.S.F.: C-294.

La gestación de la Academia de San Carlos en México

Pero, aunque la escuela de grabado tuviera desde un principio una buena acogida en México al estudiar en ella muchos alumnos, se carecía en Nueva España de la tradición artística suficiente para que los resultados obtenidos fueran realmente importantes. Como escuela en cierta forma muy especializada, necesitaba que los discípulos conocieran con suficiencia los rudimentos del dibujo y de la escultura, que no se enseñaban oficialmente en la ciudad. Así, la labor didáctica del grabador se enfrentaba con este inconveniente y carecía de una total eficacia.

El proceso de formación de la Real Academia de Bellas Artes de México se inició con la propuesta de Gil a Fernando José Mangino, quien además de ser superintendente de la Real Casa de la Moneda pertenecía al Consejo de Hacienda, de crear una escuela de dibujo y pintura. El grabador debía considerar la fundación de este establecimiento muy importante para que él pudiera ejercer mejor su función como profesor de grabado. Entre ambos se gestó y redactó el proyecto mucho más ambicioso de formar una Academia de Bellas Artes, situada físicamente en esa Casa de la Moneda, que Mangino presentó el 29 de agosto de 1781 a Martín de Mayorga, mariscal de campo de los ejércitos reales y entonces también virrey interino [17].

Mayorga, convencido plenamente de la necesidad de fundar una Academia de Bellas Artes, desempeñó, asimismo, un papel muy importante en su gestación, pues no sólo acogió con agrado la propuesta, sino que también publicó el proyecto de Mangino, inspirado por Gil, fechado el 29 de agosto de 1781, junto con un decreto suyo datado el 12 de septiembre. Su finalidad era conseguir las donaciones económicas necesarias para poder inaugurarla. Por este motivo, envió estos textos a las principales entidades de Nueva España y a varias personalidades especialmente acaudaladas.

[17] F. J. Mangino, *Proyecto para el establecimiento en México de una Academia de las tres nobles artes pintura, escultura y arquitectura*, Real Casa de la Moneda de México, 29 de agosto de 1781. David Marley lo reproduce en el libro titulado *Proyecto, estatutos y demás documentos relacionados al establecimiento de la Real Academia de pintura, escultura y arquitectura de San Carlos de Nueva España (1781-1802)*, Edición facsimilar, México, Rolston-Bain, 1984.

David Marley consideró el proceder del virrey interino como algo extraordinario, pues las iniciativas de este tipo no eran viables sin que antes contaran con la aceptación regia y de sus ministros. Pero, tal y como este autor indica, tan singular forma de actuar posiblemente se debiera tanto al aislamiento entonces existente entre México y Madrid motivado por la guerra hispanoinglesa como a las enemistades manifiestas habidas entre Mayorga y José Gálvez, que entonces ocupaba el cargo de ministro de Indias [18].

El proyecto de Mangino se iniciaba con un informe sobre la actividad incansable realizada por Jerónimo Antonio Gil como director y profesor de la Escuela de Grabado, que había dado tan buenos resultados tanto por la «habilidad del grabador, su bello modo de enseñar, su increíble constancia, y aplicación al continuo trabajo día y noche» como a «las favorables disposiciones, y rara capacidad de los hijos del país para aprender cuanto quiera enseñarles» [19]. También se indicaban los deseos de fundar la Academia, que se justificaban con las mismas razones y fines que las existentes en Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla. Después, se hacía una breve historia de la fundación de la Academia de San Fernando, que introducía la propuesta de crear una junta preparatoria inspirada, obviamente, en la que sirvió de prólogo a la entidad madrileña, cuyos Estatutos se adjuntaban. Estaría compuesta a semejanza suya por un protector nato, en esta ocasión el virrey que actuaba en nombre de Carlos III, un viceprotector, cuatro consiliarios, un secretario y un director general. La junta se reuniría dos días a la semana en la Real Casa de la Moneda, presidida por el superintendente y reflejándose lo acordado en las correspondientes actas. El proyecto se ocupaba en el punto tercero de la forma de hacer frente a los gastos necesarios para fundar esta entidad antes de que el rey le diera el rango de Real Academia. Se aconsejaba acudir a los Reales Consulados de Comercio y de Minería, así como a los arzobispos y obispos, cabildos eclesiásticos y a algunos particulares ricos aficionados a las Bellas Artes para que corrieran con los gastos de la Academia de una forma provisional, pues se pensaba que el rey después se haría cargo de ellos.

En el decreto del 12 de septiembre, Mayorga aprobaba el proyecto de Mangino bajo el plan propuesto y la protección del rey, declarán-

[18] D. Marley, *op. cit.*, *Proyecto, estatutos...*, p. II.
[19] *Proyecto*, p. I.

dose en su nombre, como virrey, protector nato. Nombraba viceprotectores al superintendente de la Real Casa de la Moneda y a sus sucesores, y se reservaba también la capacidad de elegir y nombrar a los consiliarios, secretario y director de la junta preparatoria [20].

La fundación de la Real Academia de México

Carlos III aprobó la fundación de la Real Academia, después de informarse y de estudiar atentamente su establecimiento, por la Real Orden fechada el 25 de diciembre de 1783, que se inicia con la historia de su proceso de gestación [21].

La iniciativa administrativa correspondía a Martín de Mayorga como virrey interino que era. Y, así, el 1 de agosto de 1782 envió al monarca unas copias del proyecto de Mangino y de las actas de la junta preparatoria, que él mismo había constituido, en las cuales se reflejaban las providencias económicas acordadas en las primeras sesiones y la buena acogida que la idea tuvo en Nueva España. Al mismo tiempo, dicha junta remitió otra carta con la súplica de que el rey la dotase con 12.500 pesos anuales, la misma cantidad que gozaba entonces la Academia de San Fernando, que se añadirían a los 9.000 disponibles. También pedía que se enviaran a México tres profesores de sobresaliente mérito para que ejercieran de maestros y directores de los tres ramos de pintura, escultura y arquitectura. Traerían consigo el material didáctico necesario; es decir, instrumentos, libros, modelos y dibujos propios de su instituto.

[20] En el Real Decreto del 12 de septiembre de 1781 Mayorga dice: «Me es agradable el Proyecto que el zelo patriótico del Señor D. Fernando Joseph Mangino ha formado para el establecimiento de una Academia o Escuela de las Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, por los felices efectos que deben esperarse en obsequio del Rey, y utilidad del Estado en esta Capital y Reyno. Apruebo desde luego, tan ventajosa idea bajo el Plan que se propone, y de la Protección de Su Magestad, en cuyo Real nombre me declaro por Protector Nato (sin dudar que mis Sucesores executarán lo mismo) y a dicho Señor D. Fernando Joseph Mangino, y sus succesores en la Superintendencia de esta Real Casa de Moneda por Vice-Protectores (...)».

[21] Copia certificada de la Real Orden del 25 de diciembre de 1783, por la cual el rey Carlos III aprobó el establecimiento de la Real Academia de San Carlos de Nueva España. David Marley la proporciona en el libro titulado *Proyecto, estatutos*.... Los datos que siguen se han obtenido de este impreso.

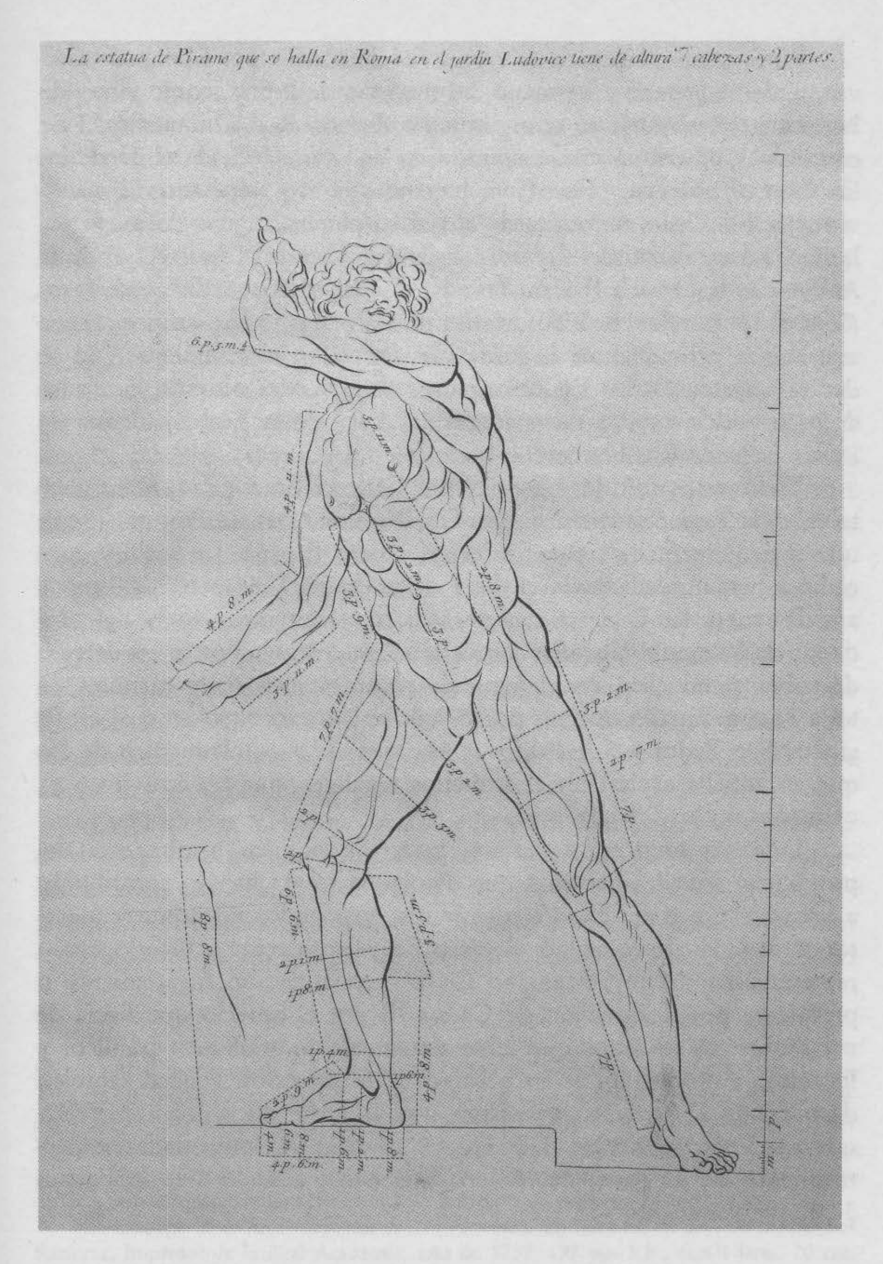


Figura 4. La estatua de Píramo por Jerónimo Antonio Gil.

Entre tanto Martín de Mayorga fue sustituido por Matías de Gálvez, teniente general y hermano del ministro de Indias, como virrey de Nueva España, quien en cumplimiento de una Real Orden del 12 de enero de 1783 manifestó su opinión en una carta fechada el 31 de julio sobre el proyecto presentado, hallándose útil y necesario. El nuevo virrey se hizo informar antes de enviar su parecer, siguiendo así la voluntad del monarca, del fiscal de la Real Hacienda y de lo Civil de la Audiencia de México Ramón Posada, el cual envió un dictamen favorable el 13 de julio de 1783. Matías de Gálvez también confirmó cada una de las peticiones de la junta preparatoria y aconsejó que ésta se dedicara a redactar los Estatutos para su régimen y gobierno, unificándolos, en todo cuanto fuera adaptable, a los de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Todos estos informes movieron a Carlos III a erigir, aprobar y establecer la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura de San Carlos de Nueva España. La dotó, y concedió a perpetuidad, desde el día 1 de enero de 1784 con 9.000 pesos anuales sobre las Reales Cajas de México y con otros 4.000 del producto de las temporalidades de los regulares extinguidos, y en defecto de sobrante en ellas, en el ramo de vacantes mayores y menores de toda Nueva España. Asignó como sede del nuevo organismo al Colegio de San Pedro y San Pablo de esa ciudad, o en algún otro de los que en aquella capital tuvieran dichos regulares, que no estuviesen ya ocupados.

La junta preparatoria estuvo integrada por los inspiradores del proyecto y aquellas personas que de alguna forma habían contribuido a apoyarle y a dotar a la Academia con los fondos económicos necesarios. Así, el virrey ocupó el cargo de viceprotector actuando como representante del rey; Mangino fue a perpetuidad su lugarteniente o presidente por designación de Carlos III por el aprecio que hacía de sus servicios y el amor que tenía de su talento y al bien público, y Jerónimo Antonio Gil se hizo cargo de la dirección general también de por vida. Pertenecían, asimismo, a ellas, entre otros, Joaquín Velázquez de León y Juan Lucas de Lasaga, director y administrador respectivamente del Tribunal de Minería que había donado a la fundación 5.000 pesos anuales.

Los estatutos

Los estatutos fueron promulgados por la Real Cédula fechada en San Lorenzo de El Escorial el 18 de noviembre de 1784, firmados por el rey y refrendados por el secretario de Estado y del Despacho Universal de Indias, y mandados publicar por el conde de Gálvez el 1 de julio de 1785 en México [22]. Son prácticamente una copia actualizada y adaptada a las especificidades de la nueva entidad con ciertas correcciones, *addendas* y aclaraciones de los estatutos ya definitivos de 1757 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [23]. La mayoría de sus disposiciones les siguen fielmente casi a la letra, observándose tan sólo ligeras diferencias en la redacción, que, por lo general, son simples cambios aclaratorios del sentido de determinadas normas ahora desarrolladas con bastante más minuciosidad. No obstante, presentan algunas singularidades relacionadas con determinados cargos, aunque la organización institucional del nuevo organismo mexicano sea prácticamente casi la misma, pues las funciones que cada estamento cumplía en una y otra academias venían a ser muy similares.

Se ocupaban, como los estatutos de esta Academia madre, de tres aspectos principales: de sus diversos miembros, de los alumnos y de las distintas juntas. A ellos hay que añadir otros temas: protocolo, premios, elección y duración de los oficios, recepción de los académicos de mérito, prohibiciones y privilegios.

La Academia mexicana de Bellas Artes de San Carlos se componía de dos tipos de miembros: académicos y personal a su servicio. Aquéllos estaban constituidos por varios cargos o estamentos de carácter jerárquico con funciones singulares cada uno y en un número diferente: un viceprotector, un presidente, los consiliarios que fueran del agrado

[22] *Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España*, México, en la Imprenta nueva mexicana de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, año MDCCLXXXV, (1785), 3 h., LXXII. Según Diego Angulo afirma en su libro *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas Españolas*, *op. cit.*, p. 14, Carlos III envió el 18 de noviembre de 1784 los Estatutos para que se imprimieran. El borrador lleno de tachaduras se conserva en el legajo 103 del Archivo de Indias, así como una copia de los Estatutos de la Academia de San Fernando con notas referentes a su posible aplicación en México.

[23] *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*. En Madrid, en casa de D. Gabriel Ramírez, Impresor de la Real Academia, año de 1757. 192 pp. 1 h., con 1 lám., 20 cm. B. N.: B. A.: 1.076.

del rey, un secretario, los académicos de honor que juzgara conveniente, un director general, dos de pintura, dos de escultura, dos de arquitectura, dos de matemáticas y dos de grabado; tres tenientes directores de pintura y otros tres de escultura, los académicos de mérito profesores de la Academia y los superintendentes. A su servicio se hallaban el conserje, los porteros y los modelos.

Los estatutos de la Academia mexicana no se refieren para nada al cargo de protector, aunque tal vez se podría sobreentender que dicha función la desempeñaría de alguna forma personalmente el propio rey. Sin embargo, en los de la de San Fernando se indica que el ministro secretario de estado ejercería este puesto. Por otra parte, el papel de viceprotector, que en este organismo desempeñó una función ejecutiva primordial, recaería en la de San Carlos directamente en el virrey con potestad económica y gobernativa, y presidiendo la Academia con voto de calidad en todas sus juntas. No obstante, este cargo parece ser en la Academia mexicana más honorífico que realmente efectivo, mientras que en la de San Fernando ocurría exactamente lo contrario.

Hay, así pues, un cierto corrimiento jerárquico revalorizador de determinados empleos en las funciones a desempeñar por los más altos cargos de esta institución mexicana al ser comparados con los ejercidos en el seno de este organismo madrileño. Tal vez se podría insinuar aquí, con un cierto riesgo de errar en la apreciación, que los cambios se hicieron para dar a la Academia de San Carlos una consideración o valoración en algo menor y en cierta forma de dependencia con relación a la de San Fernando. Así, a la desaparición nominal de la figura del protector en los estatutos de la entidad de México hay que añadir aquí que el importante papel de viceprotector desempeñado en la Academia de San Fernando por figuras muy relevantes y de gran actividad en la vida académica será asumido por el nuevo cargo de presidente o lugarteniente del viceprotector, que no existía en el organismo modelo. Además, dicho puesto de viceprotector en la de San Carlos se corresponde en todo lo indicado por sus estatutos al del protector en la de Madrid, ejerciendo, así, una función más presidencial y honorífica que realmente efectiva y ejecutiva.

Por lo demás, las diferencias existentes al ser comparados con detenimiento ambos estatutos son más bien mínimas. Tal y como ocurría en la Academia de San Fernando, en la mexicana se refleja la existencia de un organismo con una configuración muy borbónica, que es,

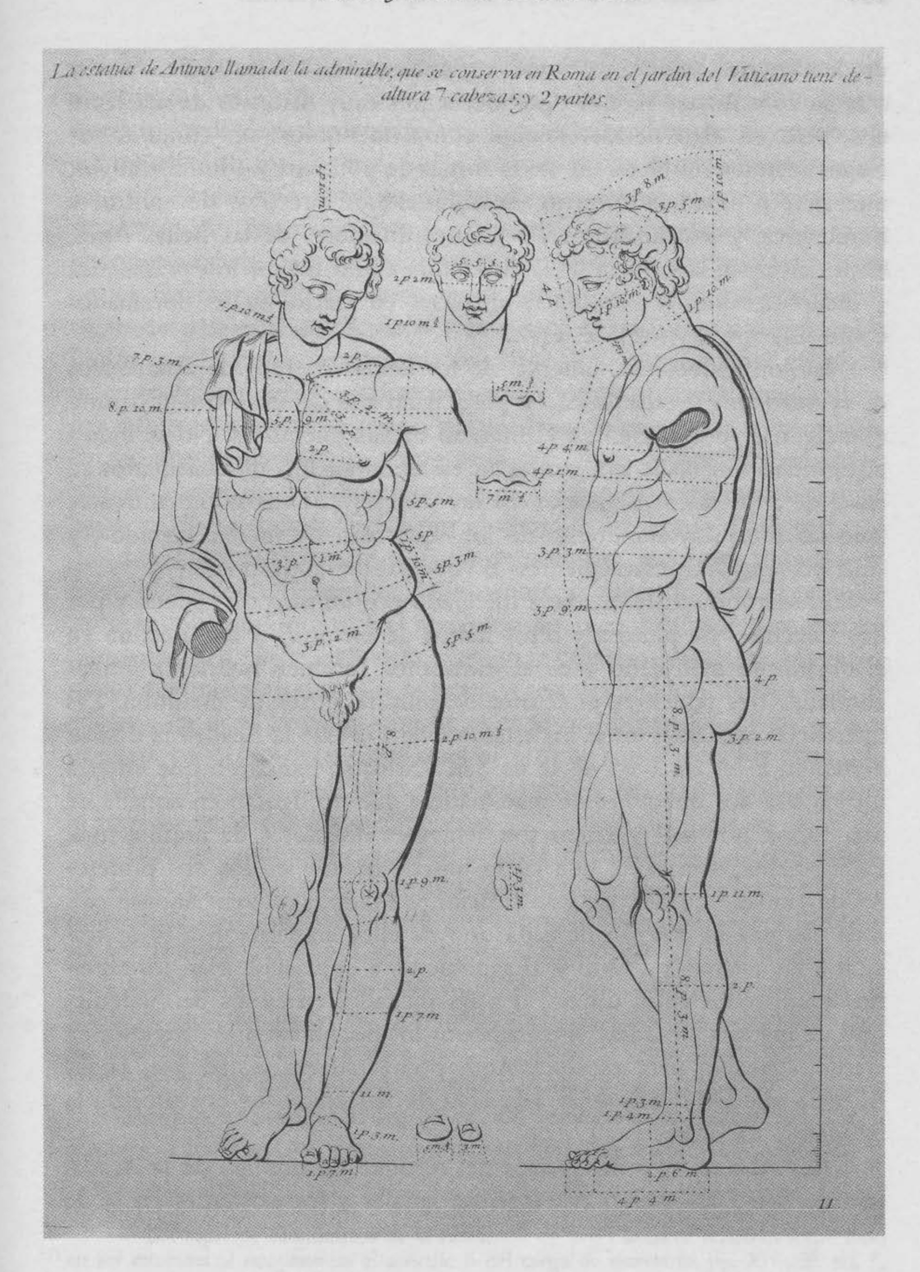


Figura 5. La estatua de Antinoó por Jerónimo Antonio Gil.

desde el punto de vista institucional, piramidalmente jerárquica. Una y otra se constituyen en dos tipos o cuerpos muy distintos de académicos, pero en algo necesariamente complementarios: un conjunto de cargos rectores simbiosis en cierta forma de políticos y administrativos, que ejercen aristocráticamente unas funciones directiva, de control y burocrática, y los directores y tenientes directores de las Bellas Artes, el profesorado, la esencia de la Academia como institución pragmática y didáctica, que, no obstante, aparecen en cierto modo devaluados como una simple tropa de a pie.

La configuración estamental de los demás cuerpos de académicos de la Academia mexicana es, así pues, igual a la de San Fernando, aunque algunas veces varíen en el número de sus miembros. No se indica la cantidad exacta de integrantes ni en el estamento de consiliarios ni en el de académicos de honor. El rey se reservaba sus nombramientos bajo las fórmulas estatutarias de los «que sean de mi real agrado», y «que yo tenga por convenientes» o «que juzgue conveniente» [24].

El sector docente quedaría integrado por un director general y por dos directores de pintura y otros tantos de escultura y arquitectura en el organismo madrileño y en el mexicano. También habría en ambas entidades tres tenientes directores de pintura y tres de escultura. Las diferencias existentes entre los estatutos de 1757 de la Academia de San Fernando y los de 1784 de la de San Carlos se hallan en que en esta última hay dos directores de matemáticas que no figuran en aquélla de una forma nominal y faltan tres tenientes directores de arquitectura. Parece haber, asimismo, una cierta especialización de los dos profesores de grabado en México con relación a Madrid, diferenciándose con toda claridad la función de cada uno de ellos en relación a su aplicación a las estampas a buril y al aguafuerte, a cuya clase irían los alumnos aventajados en el dibujo, o a las medallas en cuños de cualquier tipo de metales y piedras, integrada por los discípulos que tuvieran una cierta capacidad para esculpir. Aquí podría advertirse, tal vez, la influencia que Gil debió tener a la hora de redactarse los estatutos de la Academia mexicana.

Los aspectos administrativos del régimen económico de la Academia de San Carlos eran exactamente iguales a los existentes en la de

[24] *Estatutos... de San Carlos, op. cit.*, p. VIII, art. 1-1.

San Fernando. Sus estatutos reflejan con toda fidelidad las mismas disposiciones que los de 1757 del organismo madrileño. Así, se disponía que sus fondos se guardaran en un arca, que tendría tres llaves en poder de otros tantos claveros. Los «claveros» serían el presidente, uno de los consiliarios más antiguos designado por éste y el secretario de la Academia. Era imprescindible la presencia de todos ellos en el acto de abrirla o cerrarla para sacar o meter el dinero. La ausencia de alguno de los claveros debía ser comunicada al viceprotector o al presidente en su defecto para que se nombrara a otro consiliario o académico de honor que le sustituyera en esta función. Dentro del arca se guardaría un libro foliado, en el cual se indicarían todas las operaciones realizadas, rubricadas por el secretario y firmadas por los otros dos miembros. En su interior también se conservaría otro libro inventario certificado con las firmas del presidente con la relación de cuantos muebles y alhajas, cuidados y custodiados por el conserje, tuviera la Academia.

Los libramientos para el pago de sueldos, pensiones y gastos ordinarios los firmaría siempre el presidente, o, faltando éste, el consiliario más antiguo. Competía al secretario hacer las nóminas para que los directores, tenientes directores, conserje, porteros, modelos y pensionados pudieran percibir sus haberes. Tales operaciones tenían que registrarse en dos libros: en uno de ellos se escribirían los gastos hechos por este concepto de sueldos y en el otro se registrarían los extraordinarios y ordinarios para luces, carbón, papel y demás necesidades para el servicio de la Academia.

También competía al secretario llevar y aprobar en primera instancia las cuentas del conserje imprescindiblemente presentadas por éste a últimos de los meses de junio y diciembre de cada año, quien justificaría las distintas partidas. Las mostraría al presidente para su último examen antes de que se aprobaran definitivamente en la junta superior de gobierno por medio de un decreto firmado por todos sus vocales. Esta junta daría poder al secretario para que pudiera percibir en nombre de la Academia todas las cantidades que tal organismo tenía asignadas para su subsistencia. Los libramientos de los sueldos eran entregados por el conserje a los porteros para que los distribuyeran entre los interesados [25].

[25] Los aspectos económicos de la Academia de San Carlos se registran sobre todo en los estatutos al ocuparse en el artículo 5 del cargo de secretario, pp. XIV-XX, art. 5, 10-18.

La Academia de San Carlos en México se gobernaba según los estatutos por medio de cuatro clases diferentes de juntas con competencias específicas: la superior de gobierno, que se corresponde con la llamada particular en el organismo madrileño, la ordinaria, la general y, por último, la pública.

En todas estas juntas se confirma la consistencia firme de una estructura jerárquica cerrada, establecida por estamentos de una forma racionalmente metódica. Hay un claro reparto de funciones entre sus miembros, que define a la perfección las competencias de cada uno de ellos.

Pero, aunque la Academia se configuró aristocráticamente, siendo, así pues, el reflejo fiel de la sociedad injustamente justa de la época, en algo se deja traslucir un cierto carácter democrático tanto dentro de cada estamento como en las relaciones existentes entre ellos a través de las continuas votaciones de que son objeto los diversos asuntos debatidos en esas juntas.

Hay, por lo tanto, un intento de equilibrio con mucho de inestable entre las funciones a desempeñar, que se tratan de delimitar para que no hubiera lugar a ningún tipo de equívocos. Así, por ejemplo, los profesores tan sólo podían votar en la junta general en materias facultativas sobre obras artísticas; pero con un sistemático y racional reparto de los campos específicos y en función de las semejanzas, un tanto convencionales, existentes entre los diferentes géneros de las Bellas Artes.

El viceprotector, el presidente, los consiliarios y el secretario componían la junta superior de gobierno junto con algún o algunos académicos de honor convocados a propuesta del viceprotector o presidente. Tenía por objeto el cuidado del gobierno de la Academia, la observancia de sus estatutos en todas sus partes, del régimen, buen orden y adelantamiento de los estudios. Además de aprobar las cuentas de la Academia, era facultad suya el elegir ternas a pluralidad de votos para proveer los empleos de directores y tenientes, que después serían votados en las juntas ordinaria y general [26].

Ambas academias también coinciden plenamente en sus estatutos al indicar las competencias de la junta ordinaria, constituida por el

[26] *Estatutos... de San Carlos, Ibidem* junta superior de gobierno, pp. 42-45, art. 21.

viceprotector, el presidente, los consiliarios, el director general y los directores y tenientes particulares. Se reuniría al menos una vez al mes; pero el viceprotector o el presidente o el consiliario designado, en faltando alguno de ellos, poseían la potestad de convocarla antes, si así se juzgaba conveniente. Tenía un doble carácter: docente e informativo. En ella se trataba todo lo referente a los estudios de la Academia. Le correspondía un amplio abanico de funciones: ver y examinar las obras de los pensionados y discípulos, y graduar jerárquicamente sus méritos; acordar los asuntos para las oposiciones; votar secretamente a los académicos de mérito propuestos por el viceprotector y el presidente, por privilegio real exclusivo a estos dos cargos; y designar también por votación secreta a los directores y tenientes y otros cargos entre la terna presentada por la junta de gobierno. El secretario de la Academia, quien levantaría acta de todo lo acordado en ella, desempeñaba la función informativa, debiendo publicar en ella las órdenes dadas por el rey a través del ministro de Indias, las resoluciones del viceprotector a las propuestas de empleo y lo acordado en la junta de gobierno [27].

Menos explícitas aparecen las misiones encomendadas a la junta general integrada por los consiliarios, los académicos de honor, el director general, los directores particulares, los tenientes y académicos de mérito, todos ellos con voz y voto en las materias que correspondían a su clase, destacándose, en el artículo que se ocupa de ella, las materias facultativas. Se debía reunir para graduar el mérito de las oposiciones a los premios de la Academia, que se otorgarían cada tres años en forma de medallas de oro y de plata [28].

La junta pública tenía un carácter solemne. A ella acudirían indistintamente todos los miembros de la Academia y se convidarían a las personas más distinguidas de México. El secretario leía los resúmenes de los acuerdos de la Academia y el viceprotector entregaba los premios a los opositores según su mérito e indicándose los juicios de las obras. Después, se pronunciaban discursos y se recitaban poesías laudatorias a la labor desempeñada por esta entidad. El secretario tenía el deber de ocuparse de la publicación de estas oraciones y del relato mi-

[27] *Ibidem*, junta ordinaria, pp. XLV-XLVIII

[28] *Ibidem*, junta general, pp. XLVIII-XLIX, art. 23.

nucioso de todo lo que allí había sucedido. También, debía levantar acta de ello en un libro independiente [29].

Casi todos los cargos de la Academia eran perpetuos. La única excepción existente se daba en el puesto de director general, que duraba tres años. No obstante, el rey nombró en los estatutos del organismo mexicano a Jerónimo Antonio Gil para este empleo de por vida en atención a su particular mérito, haber sido el primero y concurrido a la fundación de la Academia de San Carlos. El viceprotector y los miembros integrantes de la junta superior de gobierno tenían la potestad de elegir la casi totalidad de sus oficios, alternándose en la designación de las personas seleccionadas, aunque aquél siempre tuvo la última palabra, ya que el rey le había concedido el voto de calidad.

La junta superior de gobierno presentaba para los nombramientos de director general y secretario al viceprotector una terna después de hacerse una votación secreta a pluralidad de votos, de entre los cuales este último nombraba a quien era más de su agrado. Contrariamente, el viceprotector anunciaba a la junta sus candidatos para los cargos de consiliarios y académicos de honor que, aunque se votaban, tenían siempre que ser admitidos. No obstante, el rey se reservó estatutariamente el derecho de poder designar personalmente a miembros para estos dos últimos estamentos, concediendo a los académicos de mérito título de nobleza con todas las inmunidades, prerrogativas y exenciones de los hijosdalgos de sus reinos. Por otra parte, las juntas generales y ordinarias elegían al director general por tres años, así como a los directores y tenientes de Bellas Artes de entre la terna designada por la junta superior de gobierno.

Los cargos de presidente, secretario y director general son estatutariamente fundamentales para el buen desarrollo de la Academia. La autoridad efectiva se halla en el primero; el segundo controlaba tanto la burocracia como la economía de este organismo, y correspondía al último la buena observancia de la actividad docente.

El presidente actuaría como la autoridad principal de este organismo tanto en los asuntos específicos de gobierno como en los económicos. Su voto de calidad en las ausencias del viceprotector era, sin duda, totalmente decisorio. Convocaba todas las juntas, cuidaba con la

[29] *Ibidem*, junta particular, pp. L-LI, art. 24.

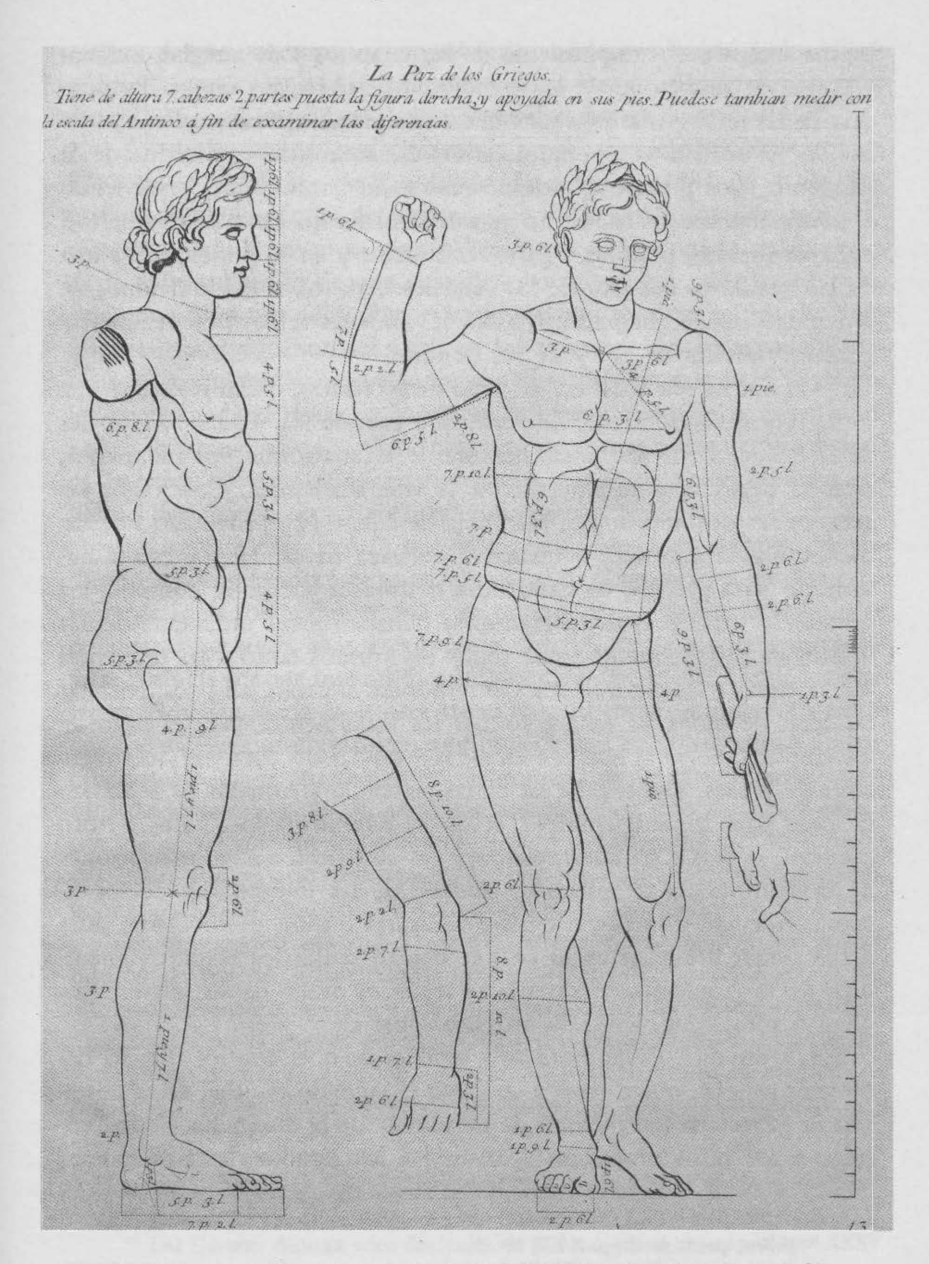


Figura 6. La estatua de la Paz de los Griegos por Jerónimo Antonio Gil.

mayor atención el cumplimiento de los estatutos y de arreglar, mejorar y conservar el método de los estudios y de todos los ramos. Propondría en las juntas a las personas que se habrían de crear académicos de honor, de mérito y supernumerarios, así como los empleados de la Academia. Los profesores debían tenerle bien informado, resolviendo él personalmente las causas no graves. Firmaba los libramientos para el pago de sueldos, premios y gastos ordinarios y en su poder estaba una de las tres llaves del arca de los caudales. Así, todos los individuos de la entidad obedecían puntualmente sus órdenes relativas al régimen y gobierno interior de ella y de sus estudios [30].

Complemento suyo era el cargo de secretario, quien realizaba una triple función burocrática, informativa y económica. Todos los papeles de la Academia debían pasar siempre de alguna forma por sus manos, estando perfectamente enterado de la vida académica. Controlaba las actas de las distintas juntas, los libros de cuentas y el inventario de los bienes. Poseía una de las tres llaves del arca de caudales y estaba autorizado para percibir las cantidades destinadas a ella. El conserje, los porteros y los demás dependientes se hallaban a sus órdenes. Además informaba puntualmente sobre todos los asuntos tanto a las diferentes juntas como a las autoridades. Correspondía al cargo, así pues, redactar las actas de todas las juntas, formar los libramientos para el pago de los empleos, llevar el libro de entradas y salidas del arca y el del inventario de bienes. Contestaba las cartas, extendía y firmaba las representaciones para conferir empleos, sellaba y refrendaba los títulos, certificaciones, copias y partidas, redactaba las convocatorias y las relaciones de la distribución de premios, cuidaba de las impresiones de los libros... Además, este oficio tenía una cuarta misión protocolaria, pues debía cuidar del lugar en el cual se debían sentar los distintos miembros de la Academia en sus juntas según el orden de sus clases, empleos y antigüedad, llevando un libro sobre ello [31].

Los estudios de la Academia estaban bajo el control directo del director general, quien tenía a su cargo el cuidado puntual de la observancia estatutaria del método de estudios y de la disciplina. Podría corregir a los otros profesores y asistiría a los estudios las tres últimas

[30] *Ibidem*, presidente, pp. X-XII, art. 3.
[31] *Ibidem*, secretario, pp. XIV-XX, art. 5.

noches de cada mes para comprobar los adelantamientos de los discípulos. Tenía la potestad de proponer en las juntas ordinarias, generales y públicas, cuanto juzgara conveniente al orden de los estudios [32].

Sin duda, las mayores diferencias existentes entre los Estatutos de 1757 de la Academia de San Fernando y los de 1784 de la de San Carlos se pueden hallar en los artículos dedicados a los oficios de directores. Algunas veces se trata de simples cambios en la redacción o de la mera exclusión de una serie de normativas ya reiteradas en otros apartados. Pero, en ocasiones, estas novedades resultan ser mucho más importantes y significativas. Así, en los estatutos del organismo mexicano se menciona la existencia de dos directores de matemáticas, sobre los cuales nada se decía en los de la Academia madrileña. Además, se indica la necesidad de explicar tanto de un forma teórica como práctica tratados de estas materias designados por la junta superior de gobierno después de oír a los cuatro directores.

Es muy posible que la mayor expresividad en el artículo 10, dedicado a los directores de matemáticas y de arquitectura, de los estatutos de la Academia mexicana con relación a los de San Fernando se debiera, sobre todo, al interés especial del rey y de los gobernantes del virreinato en formar buenos arquitectos para que se dedicaran a trabajar en América, dada la escasez de ellos y su total necesidad en aquellas tierras. Se indica también, que uno de los directores cuidaría «con especialidad de la enseñanza de la arquitectura en sus principales ramos de fortaleza, comodidad y hermosura». Para ello instruiría «a sus discípulos no sólo en los conocimientos y práctica del dibujo y reglas del buen gusto, sino principalmente en los fundamentos que deben gobernar la situación, solidez y comodidad de los edificios» [33].

Es muy significativo el desarrollo, relativamente escaso, que los estatutos de ambas Academias concedieron al artículo dedicado a los alumnos [34]. Se recomienda a los profesores en él que deben tratarles y enseñarles con la mayor paciencia. Los discípulos eran distribuidos en varias salas según su grado de formación y la especialidad elegida: de principios, de modelos de yeso, del natural o vivo, de matemáticas y

[32] *Ibidem,* director general, pp. XXI-XXIII, art. 7.

[33] *Ibidem,* director de arquitectura y matemáticas, pp. XXV-XXVII, art. 10.

[34] Los *Estatutos* dedican a los discípulos de la Academia el artículo 18, pp. XXXV-XXXVIII.

arquitectura... Pasaban gradualmente desde la clase de principios a la del natural, después de aprobar un examen en la junta ordinaria.

La Academia de San Carlos concedería 12 pensiones a fin de que no se malograsen los jóvenes de talento sin los suficientes medios económicos para estudiar: cuatro para cada una de las tres Bellas Artes de pintura, escultura y arquitectura, dos para el grabado de estampas y otras tantas para el de medallas. Las becas tendrían una duración de 12 años improrrogables. Al solicitarlas debían demostrar su pobreza y presentar un dibujo o modelo de su mano, que sería juzgado primero por la junta ordinaria y después por la de gobierno [35].

En busca del necesario instrumental docente

Resultaba totalmente imposible el poner en marcha un nuevo organismo docente con una función tan compleja y múltiple para el destino de las Bellas Artes en Hispanoamérica sin disponer antes de los diversos medios necesarios para ello, medios que no eran, obviamente, tan sólo económicos. Hacían falta, en primer lugar, profesores con una buena formación académica y demostrada calidad artística. También, se requerían los imprescindibles modelos y el instrumental adecuado y, asimismo, una buena biblioteca con los libros más importantes al uso en las principales Academias españolas y europeas. Ésta fue la obsesión principal del grabador Jerónimo Antonio Gil, de quien no se puede negar su excelente y temida profesionalidad y que, además, conocía a la perfección el mundo académico, en el cual se había formado y después ejercido la docencia.

Se carecía en Nueva España de todos estos medios. No había profesores ni modelos adecuados; pero existía una buena dotación económica. Así, se tuvo que acudir de nuevo, como al fundarse la escuela de grabado de Nuevo México, a la temerosa y, paradójicamente, desinteresada y atenta Academia de San Fernando. Ello se hizo a través del siempre imprescindible Consejo de Indias bajo la poderosa presión del rey Carlos III, un monarca ilustrado convencido de que su monarquía no podía progresar sin hacer antes una reforma profunda en la ense-

[35] *Ibidem*, pensionados, pp. XXXVIII-XLI, art. 19.

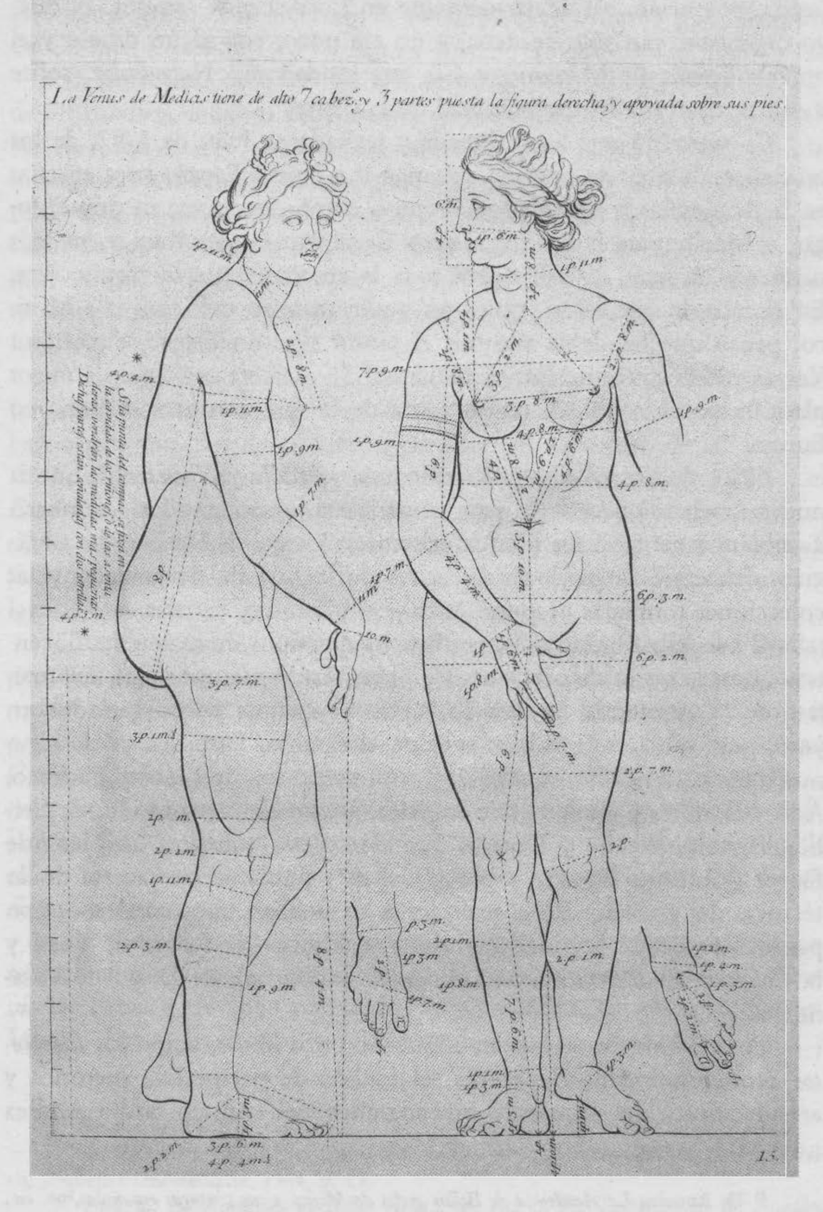


Figura 7. La estatua de la Venus de Médicis.

ñanza, potenciándola adecuadamente en los distintos campos. El nuevo organismo tan sólo contaba, y no era poco, con algún dinero y el mucho interés de Mangino y Gil, sus fundadores. Necesitaba, sobre todo, tiempo y la buena voluntad de la Corte.

Gil presentó una lista, firmada y fechada en julio de 1782, de los profesores, que en su opinión deberían ir a Nueva España para enseñar en la Academia de San Carlos. Propuso como directores, en primer lugar, a Maella para la pintura, Isidro Carnicero en escultura y, ni más ni menos, a Juan de Villanueva para la enseñanza de la arquitectura. En el caso de que estos artistas no pudieran o no quisieran ir a México, pensó que les debía sustituir el pintor Agustín Esteve, el escultor Vargas y el arquitecto Manuel Machuca. Su idea era conseguir la mejor plantilla docente posible, conocedora de lo que entonces se hacía en Europa [36].

El 26 de agosto de 1785 envió una relación del material, que la nueva Academia necesitaba para comenzar a funcionar adecuadamente. También, inventarió los fondos existentes: los que había llevado a México al hacerse cargo de la dirección de la Escuela de grabado y las colecciones formadas después.

Gil se había traído a Nueva España dos tipos de materiales docentes: libros y obras de arte como dibujos, estampas, medallas, los azufres de la Academia de San Fernando y algunos pocos vaciados en yeso, pues muchos se habían roto en el camino. Disponía ya de algunos tratados artísticos españoles al uso, como los de Butrón, Pacheco, Arfe, Palomino y Gutiérrez de los Ríos, y extranjeros, como los de Serlio, Vignola, Vesalio y Durero. También, llevó entonces las obras de Flórez y Antonio Agustín sobre medallas, y publicaciones acerca de las técnicas del grabado. En la realización se incluían unos cuadernos con panoramas de El Escorial, las vistas y fábricas de Roma de Possi y la *Colección de diferentes papeles críticos de arquitectura* de Diego de Villanueva.

Posteriormente, se habían adquirido otros libros, como los *Elementos de arquitectura* de Benavente, el tratado de perspectiva pictórica y arquitectónica del arquitecto escenográfico del barroco tardío Andrea

[36] D. Angulo, *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas, op. cit.*, p. 89. Se basa en el legajo 103 del Archivo de Indias.

Pozzo, *La iglesia de la Sapiencia de Roma* por Borromini y publicaciones de Couper, Carracci... [37]

La colección de obras de arte formada por Gil disponía, además, de 99 cuadros, muchos procedentes de los conventos de jesuitas expulsos en junio de 1767. Por la real orden del 3 de noviembre de 1782 se incorporaron a este organismo para su custodia. Algunas de estas pinturas eran bastante valiosas: por ejemplo, el *Labán apacentando sus rebaños* de José de Ribera y ciertas obras atribuidas a las escuelas de Miguel Ángel y Rafael. También, había un cuadro pintado en tabla representando a los Apóstoles de medio cuerpo de Zurbarán y un *San José* de Villavicencio [38].

Pero, al mismo tiempo, Gil solicitó nuevos y muy numerosos materiales docentes a la Academia de San Fernando, entre los que figuraban varios vaciados de esculturas clásicas: del *Laocoonte,* de la *Venus de Médicis,* del *Apolino,* del *Apolo* grande, del grupo de *Cástor y Polux,* el *Gladiador,* la *Hermafrodita,* un *Saturno* y un *Mercurio.* Y, sin especificar obras concretas, pidió que enviaran a México vaciados de los mejores Cristos, que poseía la Academia, cabezas, pies, manos, bajos relieves y las mejores estatuas grandes y pequeñas [39].

También, deseaba conseguir tanto pinturas antiguas, las duplicadas existentes en las colecciones reales y cuadros de las privadas, como modernas para formar una auténtica pinacoteca; pero, siempre, con el pensamiento puesto en la finalidad docente de la Academia de San Carlos. Quería que se encargasen a Mariano Maella, Francisco Bayeu, Antonio González y Antonio Velázquez —resulta curioso que no se fijara en Goya— dibujos de figuras, así como un cuadro de cada uno de ellos. Sin embargo, tan sólo Maella pintó y envió los retratos de *Carlos III* y *Carlos IV.*

Gil pidió, asimismo, una buena biblioteca de libros de arte, algunos de ellos entonces muy al uso en la Academia madrileña: el *Vitruvio* de Perrault de 1684 traducido por Castañeda, las obras de Rieger, Mengs, Tosca, Benito Bails y Belidor, los «viajes» de Antonio Ponz y

[37] *Ibidem,* p. 20.

[38] A. Carrillo y Gariel, *Las Galerías de pintura de la Academia de San Carlos,* México, Imprenta Universitaria, 1944, p. 13.

[39] Angulo, *La Academia de Bellas Artes... op. cit.,* p. 22. También en D. Angulo, *Segundo centenario de la Academia de San Carlos en México, op. cit.,* p. 24.

el *Tratado de fortificación* de Müller, aumentado y anotado por Sánchez Taramas, tan necesario en aquellas tierras. Pero, también, solicitaba las publicaciones de las antigüedades de Herculano y Pompeya, patrocinadas por Carlos III, las de Roma de Piranesi y las de Palmira editadas en Inglaterra; la *Historia del Padre Mariana* y los libros relacionados con las diferentes actividades de las distintas academias de Bellas Artes no sólo españolas sino de toda Europa. Concluía su lista pidiendo los mejores libros artísticos impresos en Francia, Inglaterra, Alemania y otros países. Muchos de ellos fueron facilitados por el impresor Gabriel Sancha en la primavera de 1790.

Antonio Porlier solicitó a la Academia de San Fernando, a través del conde de Floridablanca, quien el 1 de abril de 1789 envió un oficio a Antonio Ponz, que se enviaran a México varios modelos de yeso para la enseñanza de sus discípulos. Se pedía al secretario que diera las disposiciones oportunas para proceder a vaciar todas las estatuas y los bustos, que fueran necesarios, bajo las órdenes del consiliario Ignacio de Hermosilla, a quien se había comisionado para ocuparse de los asuntos referentes a la Academia de San Carlos y que estaba vinculado con el Consejo de Indias. Esta disposición se comunicó al portero Panucci para que se cumpliera oportunamente [40].

Hermosilla asumiría una postura escéptica. La petición de Gil desbordaba las posibilidades de la época y resultaba, a veces, bastante ambigua e innecesaria. De forma realista, dividió la lista en dos grupos, dejando para una segunda fase los libros de matemáticas y los vaciados pedidos, así como los cuadros de los pintores de la época. Consideró la empresa demasiado costosa. Se ocupó de que la Academia de San Fernando pidiera a la de San Carlos que depositara de 12.000 a 16.000 pesos al presidente de la Casa de Contratación de Cádiz. En 1789, llegaron a Madrid 13.000 pesos [41].

Se debió trabajar con ahínco durante el invierno de 1789 a fin de tener todo preparado para enviar los vaciados a Nueva España. El 2 de mayo de 1790, Fernando Mangino, sustituyó en este menester por designación real a Hermosilla, que estaba enfermo. Aquél, uno de los

[40] Oficio del conde de Floridablanca a Antonio Ponz. Palacio, 1 de abril de 1789. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2.

[41] Angulo, *La Academia, op. cit.*, pp. 23-25.

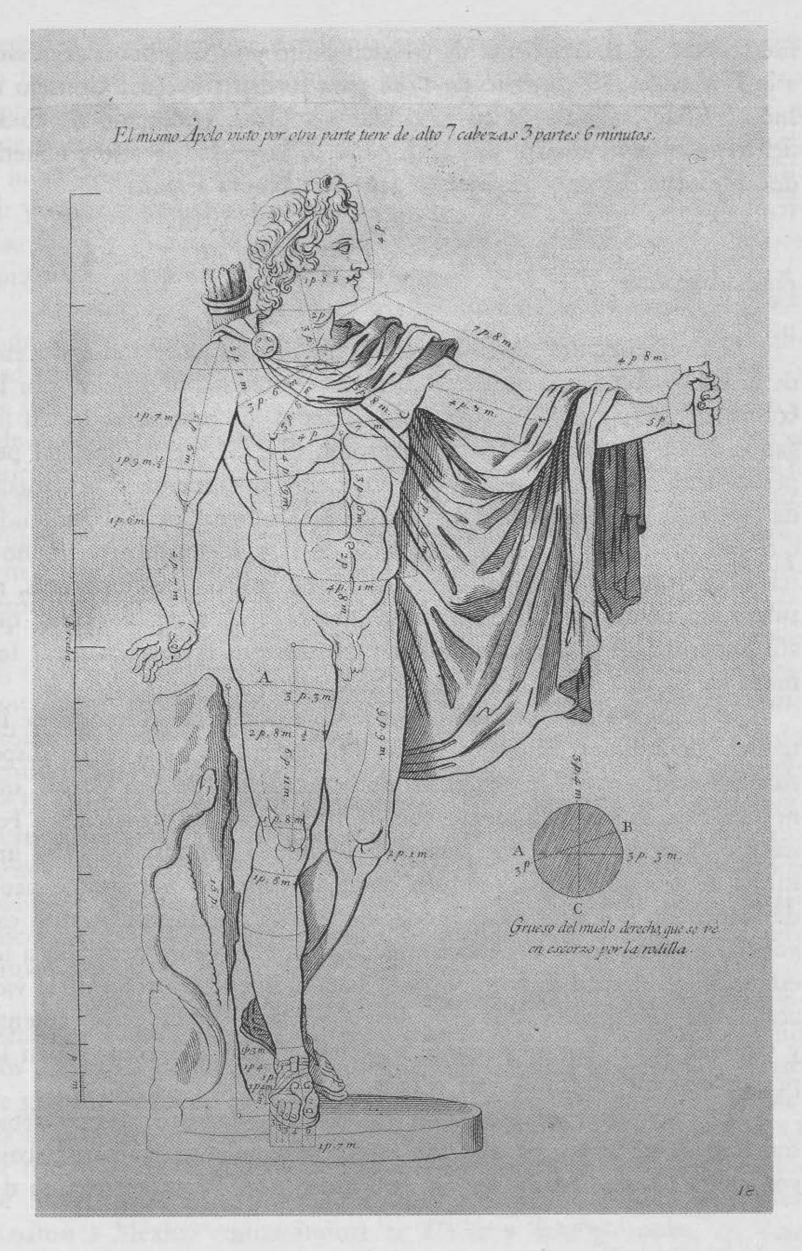


Figura 8. La estatua de Apolo por Jerónimo Antonio Gil.

fundadores de la Academia de México junto con Gil, había regresado a la Península el 7 de julio de 1788 para formar parte del Consejo de Indias. Él se ocuparía ya en 1791 junto a Tolsá, encargado de cuidar del transporte, de remitir una gran parte de las obras de arte y material docente solicitado por el director general a Nueva España [42].

Peleas domésticas

Los orígenes del funcionamiento interno y, sobre todo, docente de la nueva Academia mexicana debieron ser bastante difíciles por las continuas riñas y polémicas entabladas entre los profesores recién llegados desde España y Jerónimo Antonio Gil, el director general perpetuo. Esta afirmación queda perfectamente documentada por medio de las cartas existentes en el archivo de la Academia de San Fernando, que tres de ellos enviaron para noticia de este organismo madrileño a través de Antonio Ponz, su secretario. Tales misivas quejumbrosas, resultan elocuentes para hacernos una idea bien clara de las trabas, que allí encontraron y que desdibujarían totalmente la imagen ideal formada en España de su nuevo cargo docente.

Se llegaría a esta situación insostenible por la concurrencia de intereses encontrados. El origen de tales polémicas se halla en las disposiciones explícitas en los estatutos de la Academia de San Carlos, que nombraban, excepcionalmente con carácter vitalicio, presidente a Fernando Mangino y director general a Jerónimo Antonio Gil. Era una forma de reconocerles, y también de agradecerles, el importante papel desempeñado por ellos en la fundación de este organismo. Ambos cargos, tal y como se ha podido comprobar en el epígrafe dedicado a los estatutos, resultaban importantísimos para el buen desarrollo de la vida académica, pues desde ellos se la dirigía política y administrativamente, y también en el campo docente. Así, Mangino y Gil controlaban las principales actividades de este centro.

Por otra parte, los profesores españoles enviados a México debieron ilusionarse al pensar que con este nombramiento podrían trabajar con cierta libertad en un nuevo, ambicioso e interesante proyecto do-

[42] Angulo, *Segundo centenario... op. cit.*, p. 25.

cente en el seno de una Academia recientemente fundada, lejos, y, por lo tanto, al margen del control férreo del organismo madrileño, en donde aún no habían hallado acomodo. Pero, también, creían que con este puesto encontrarían una forma fácil de conseguir ciertos honores, y hasta de enriquecerse, al estar en las condiciones óptimas para dirigir y realizar numerosas obras en Nueva España. Trabajo, independencia, fama y dinero fueron, como en parte se puede deducir de este epistolario, los principales motivos que les llevaron a América.

Sin embargo, tales ilusiones se disiparon al poco tiempo de su llegada a las Indias al encontrarse con la dura e intransigente personalidad de un Gil acostumbrado a hacer y deshacer a su antojo, orgulloso de su labor en México como fundador de la Academia, y prestigiado y admirado en los círculos artísticos del país. Además, el grabador estaba animado por el celoso deseo de que el nuevo centro docente se desarrollara rápidamente y alcanzara pronto su plenitud, para que sus discípulos progresaran de forma conveniente en el estudio de las Bellas Artes. Por todo ello, tal vez, debió exigir demasiado a los nuevos profesores.

Hay que destacar dos años interesantes en estas guerras intestinas en el seno pedagógico de la Academia de San Carlos que, aunque aparentemente presenten la apariencia de simples luchas domésticas entre profesores bastante desilusionados, ocultaban en realidad un profundo sentido didáctico y, sobre todo, una pugna por el control y el poder de la institución: mayo de 1788 y mayo de 1794. Dichas fechas significan respectivamente la notificación y divulgación de sus quejas a la Academia de San Fernando y la guerra declarada y abierta a Gil y a cuanto el grabador significaba, para tratar de despojarle de su poder poco menos que absoluto. Con ella abiertamente se contradecía una disposición real.

Los profesores habían sido seleccionados en un concurso en el invierno de 1786. La junta preparatoria de la Academia mexicana solicitó dos directores de pintura, uno de escultura, uno de arquitectura y otro de grabado el 25 de agosto de 1785. Ignacio de Hermosilla comunicaría al marqués de la Sonora los nombres de los artistas elegidos el 13 de marzo de 1786, siendo aprobada la propuesta el 12 de abril. Ginés de Andrés y Aguirre, Cosme Acuña y Antonio González Velázquez viajaron a México embarcándose en Cádiz y desembarcaron en Vera Cruz en el verano de ese mismo año.



Figura 9. Soldado moribundo por Jerónimo Antonio Gil.

En mayo de 1788 están datadas las tres cartas que Ginés de Andrés y Aguirre y Cosme de Acuña y Troncoso, ambos directores particulares de pintura, y Antonio González Velázquez, que lo era de arquitectura, dirigieron a Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando y persona amiga. Censuraban en ellas, de una forma bastante desesperada, la difícil convivencia con el exigente, omnipotente y vanidoso Gil.

Ginés de Andrés se quejó de que las cosas no le habían salido en América, tal y como le habían prometido, pues, además de estar cargado de gastos, carecían de éxito y estimación. Indicaba que encontraron a su llegada en la Academia de San Carlos un ambiente emponzoñado por no ser ellos quienes Gil había pensado que irían a México. Además, les había impuesto con tesón sus ideas, obligándoles a ir a la Academia tanto por las mañanas como por las tardes y aun de noche. Les privaba también de tiempo y oportunidades para poder dirigir y hacer obras públicas. Se consideraban, así, como presidiarios en ella, amenazando con pedir el retiro y regresar a España, si el rey no lo remediaba. Pedía a Ponz que se acordara, de que habían sido miembros de la de San Fernando y que debían conservar el honor concedido por este organismo [43].

Cosme de Acuña también se quejó elocuentemente en su carta del 25 de mayo de 1788 del trato recibido de Gil. Aludía en ella a otra anterior enviada por él al secretario, quien le debió recriminar el haberse marchado a México sin haber seguido sus sabios consejos. Atribuyó tal error a su falta de experiencia. Más desesperado que sus otros dos compañeros en la docencia y en la desventura, amenazaba hasta con quitarse la vida, si no tuviera aún alguna esperanza de poder remediar la situación: regresar a Madrid a principios del año siguiente. No obstante, estaba orgulloso de haber trabajado mucho en Nueva España. Así, dijo a Ponz que podría ver sus avances artísticos a la vista del cuadro de la familia de los Gálvez, composición de 11 figuras, que Fernando Mangino traía a la Península con destino al Consejo de Indias. Asimismo, aprovecharía la ocasión para acusar al antiguo presidente de la Academia de San Carlos, cargo cuyo invento atribuyó a

[43] Carta de Ginés Andrés y de Aguirre a Antonio Ponz, México, 21 de mayo de 1788. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2.

Ignacio de Hermosilla, por haber sido «la piedra fundamental de todos los enredos y trastornos» que padecían. Su rencor le llevó a aconsejar a Ponz que jamás le admitieran en la Academia de San Fernando, para que no la llenara de embrollos. Además, calificaba al centro docente americano de «casa de confusión y enredos o casa de Gil» [44].

En esta misma línea se halla la carta del arquitecto Antonio González Velázquez. Más práctico, pedía a Ponz que le buscara alguna ocupación dentro o fuera de Madrid. Se quejaba de que los consiliarios de San Carlos no se enteraban de lo que estaba ocurriendo, pues todas las noticias las recibían a través de Gil. Llamaba a la Academia «casa de confusiones y archivo de enredos y maldades». Pensaba que el director general contribuía al total desprecio de los profesores para conservar él solo el nombre de «oráculo de todas las artes» [45]. Decía que se hallaban consternados y resueltos a dejar pronto sus empleos, «pues el honor que hemos adquirido por hijos en esa Academia no queremos perderlo por padres de ésta».

Concursos y oposiciones

Las noticias existentes sobre esta entidad en el archivo de la Academia madrileña son bastante diversas y dispares entre 1788 y 1789, año durante el cual se reanudaría la polémica ya vieja entablada por los profesores de la Academia mexicana contra su director general. La escasa documentación conservada se refiere, principalmente, al nombramiento de nuevos profesores, a la petición de que se enviaran a Ultramar vaciados de varios modelos de yeso de estatuas y bustos, para que sirvieran a los alumnos de la de San Carlos y a los discípulos mexicanos pensionados en Madrid. Hay que añadir a todo ello la descripción de una medalla acuñada en memoria de Carlos III.

La elección del candidato para cubrir la plaza vacante de director de escultura en la Academia de México se realizó entre 1789 y 1790. El concurso se convocó para sustituir a José Arias, quien había perdido

[44] Carta de Cosme Acuña y Troncoso a Antonio Ponz, México, 26 de mayo de 1788. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2.

[45] Carta de Antonio Velázquez a Antonio Ponz, México, 26 de mayo de 1788. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2.

el juicio, muriendo el 5 de diciembre de ese año internado por la peligrosidad de su locura en el hospital de San Hipólito. Tal y como después se verá, los demás profesores acusarían a Gil de haber propiciado la pérdida de la razón del escultor con sus intransigentes exigencias. El valenciano Manuel Tolsá, nacido en 1757 y académico de mérito de la de San Fernando, Francisco Sánchez y Vicente Rudiez aspiraron a ella. Francisco Cerdá escribió el 28 de mayo de 1789 al marqués de la Florida Pimentel desde Aranjuez. Le decía en la carta que se había remitido a la Real Academia de San Fernando la instancia de Tolsá solicitando la plaza. Su recomendación se basaba en que le consideraba un sujeto de habilidad, buenas prendas y que sabía desempeñar su obligación [46].

Pero el 23 de enero de 1790 el conde de Floridablanca escribía a Antonio Ponz pidiéndole un informe sobre la habilidad y conducta de los escultores Francisco Sánchez a fin de que el Ministerio de Indias decidiera quién iría a ocupar la vacante [47]. El secretario de la Academia de San Fernando contestó el 27 de enero indicando que antes se le había pedido su opinión sobre otro escultor joven llamado Tolsá, quien después había sido nombrado académico. De Francisco Sánchez dijo que había sabido que tenía mucho merecimiento y buena conducta, siendo individuo de mérito de esta Academia y de la de San Carlos con honores de director. De Rudiez informaba que también era académico de mérito de esa institución y que obras suyas eran dos estatuas en el retablo mayor de las Capuchinas del Pardo y otras dos de las entrecapillas del convento de la Victoria de Madrid. Las consideraba importantes, aunque Manuel Álvarez y Juan Adán podrían dar un juicio más fundado sobre ellas que él. Añadía que su conducta era muy buena según las noticias que había conseguido de alguien, que le trataba con más familiaridad que él [48].

El vencedor del concurso fue Tolsá, nombrado para este puesto con fecha del 16 de septiembre de 1790. Pero no partiría hacia Amé-

[46] Carta de Francisco Cerdá al marqués de la Florida Pimentel. Aranjuez, 28 de mayo de 1789. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2.

[47] Carta del conde de Floridablanca dirigida a Antonio Ponz. Palacio, 23 de enero de 1790. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2.

[48] Informe de Antonio Ponz dirigido al conde de Floridablanca. Madrid, 27 de enero de 1790. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2.

rica hasta el mes de febrero de 1791, pues tuvo que esperar en Cádiz la llegada de varios vaciados en yeso de estatuas regalados por el rey a la Academia de San Carlos, cuya custodia se le había encargado, embaladas en 76 cajones. Éstas habían salido de la Academia de San Fernando el 27 de agosto de 1790. Tolsá adquirió en Cádiz 150 quintales de yeso blanco en piedra [49].

Su labor en México fue realmente muy importante; nombrado académico de arquitectura, se dedicó a terminar la fachada y la cúpula clasicistas de la catedral, y proyectó el Colegio de Minería (1811-1813). El Hospicio de Cabañas en Guadalajara, los planos para el convento de Santa Teresa de Querétaro y los palacios del marqués del Apartado y de Pérez Gálvez son también obras suyas, así como una estupenda estatua ecuestre de Carlos IV. Propició, por lo tanto, la penetración del nuevo clasicismo en México [50].

A requerimiento del virrey de Nueva España, en calidad de viceprotector de la Academia mexicana, por carta del 27 de julio de 1792 y conforme al dictamen de su junta, se convocaría una plaza de segundo director de Pintura. La designación se dejaba en manos del rey; pero éste delegó en la Academia de San Fernando para asegurar del mejor modo posible el acierto en la elección. Pedro Acuña indicaría las condiciones del concurso por un oficio fechado en San Lorenzo de El Escorial el 30 de noviembre de ese año [51]. La Academia madrileña fijaría edictos y remitiría un ejemplar a la valenciana, convocando a los profesores de pintura, académicos de mérito de cualquiera de las dos, que solicitasen ser nombrados, expresando el sueldo, que era de 2.000 pesos fuertes. Las obligaciones del empleo le imponían alternar por meses con el primer director de este arte y con los dos de escultura en la dirección de la Sala del Modelo Natural con arreglo a los avisos que le pasara el secretario de aquel organismo, y asistir con voz y voto a todas las juntas ordinarias, extraordinarias, generales y públicas que en ella se celebrasen. Al mes, se señalaría el tema que la Academia de San

[49] D. Angulo, *Segundo centenario..., op. cit.*, p. 26.

[50] M. Grevilla, *El arte en México,* México, Librería Universal de Porrúa Hermanos, 1923, p. 75. También: D. Angulo, *La arquitectura neoclásica en Méjico, op. cit.*, pp. 17 y siguientes.

[51] Real orden firmada por Pedro Acuña dirigida al viceprotector de la Academia. San Lorenzo, 30 de noviembre de 1792. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2.

Fernando creyera conveniente, de la misma forma y con las propias formalidades que lo ejecuten, para la distribución de premios generales. Presentadas las obras en el plazo señalado por ésta, se procedería a su calificación, proponiendo al rey, a través del Consejo de Indias, a los tres opositores que juzgara gradualmente más beneméritos, acompañando sus obras y las de los demás con expresión de sus nombres y las calificaciones obtenidas. Carlos IV nombraría al segundo director de pintura a la vista de todo ello.

Recibida la orden, se dio cuenta de ella a la Academia en su junta ordinaria del 6 de enero de 1793, acordándose que se dictara el edicto de la convocatoria, lo que Isidoro Bosarte como secretario de la entidad hizo el día 20 de ese mismo mes. Los directores y tenientes de pintura acordaron en esa reunión que el asunto de la oposición fuera el desembarco de Cristóbal Colón en América a realizar en donde el pretendiente quisiera en el término de tres meses, que cumplían el 20 de abril. Su tamaño debería ser apaisado de dos varas de ancho por una y dos tercios de alto, y se pintaría al óleo [52].

La junta ordinaria de la Academia madrileña del 6 de enero de 1793 trató varios temas relacionados con la institución mexicana, pues además de este asunto, se informó sobre la idea de pensionar discípulos suyos en Madrid y la disposición convocando a Cosme Acuña a las juntas de la de San Fernando, como director en ella de esos pensionados. Esta junta sería, por lo tanto, una de las más fructíferas en asuntos relacionados con la Academia de San Carlos de Nueva España.

El edicto se imprimió, se fijó en Madrid en los lugares acostumbrados, y se enviaron ejemplares a Valencia, Zaragoza y Barcelona para que se enteraran los académicos de estas capitales. El secretario Isidoro Bosarte notificó la impresión de dichos edictos en la junta ordinaria de la Academia madrileña del 3 de febrero de 1793 [53].

[52] Junta ordinaria del 6 de enero de 1793. A.A.S.F.: Leg.: 85/3, fol. 223 rev. y 224. También en el Leg.: 36-3/2.

[53] Oficio de Isidoro Bosarte al secretario de la Academia de San Carlos en Valencia. Madrid, 15 de enero de 1793. Asimismo: oficio de Bosarte dirigido a Pedro Acuña indicándole que se había publicado el impreso de la convocatoria. A.A.S.F.: Legajo: 36-3/2. El 16 de enero de 1793 se remitieron cuatro ejemplares de este edicto a Juan Antonio Hernández de Larrea, de la Academia de San Luis de Zaragoza. *Ibidem.* El edicto lleva fecha de 20 de enero de 1793. En la junta ordinaria del 3 de febrero de 1793 se notificó su impresión: A.A.S.F.: Leg.: 85-3, fol. 227 rev.

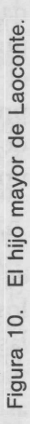


Figura 10. El hijo mayor de Laoconte.

A la oposición se presentó un sólo aspirante en el tiempo hábil: el valenciano Rafael Ximeno, soltero, de 32 años de edad [54]. Era académico de mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y estaba graduado de teniente honorario de pintura por la misma entidad, habiendo sido pensionado en la Academia de San Fernando y en Roma. Presentó su cuadro en el tiempo señalado en los edictos, y una vez visto en la junta ordinaria del 5 de mayo, se acordó en cumplimiento de la Real Orden de 30 de noviembre de 1792 comunicada por Pedro Acuña, secretario del Despacho universal de Gracia y Justicia, que se convocase junta general para que el opositor hiciera la prueba acostumbrada inmediatamente y se graduara después, por votos secretos, el mérito de sus obras a fin de notificarlo al rey [55]. Ésta se reunió el 9 de mayo de 1793, decidiéndose que en la segunda prueba Ximeno debería dibujar, en papel rubricado por el viceprotector y el secretario de la Academia e inmediatamente, en el espacio de tan sólo dos horas al arcángel de San Rafael guiando a Tobías, obra a realizar dentro de la casa de este organismo [56].

Bosarte escribió a Pedro Acuña el 12 de mayo. Le decía que las obras de Ximeno fueron aprobadas por la mayor parte de los votos secretos de los vocales que asistieron a la junta general, celebrada con la solemnidad acostumbrada el día de la Ascensión, habiendo gustado mucho el dibujo a los profesores. De los 15 vocales que hubo para dicha votación 11 fueron a favor de estas pruebas y cuatro las reprobaron, por lo cual se acordó aprobarle por pluralidad de votos. Le enviaba al Real Sitio de Aranjuez por el correo de aguas un cajón con el cuadro pintado por el valenciano [57].

De esta forma Ximeno, quien realizaría una muy destacada labor en México, sustituyó a Cosme de Acuña como segundo director de pintura en la Academia de San Carlos al regresar éste a Madrid para

[54] Instancia de Rafael Ximeno, Madrid, 29 de enero de 1793. A.A.S.F.: Legajo: 36-3/2.

[55] Actas firmadas por Bosarte de la junta ordinaria del 5 de mayo de 1793. A.A.S.F.: Leg.: 3-85, fol. 239 rev. y 240 anv.

[56] Actas de la junta general del 9 de mayo de 1793. A.A.S.F.: Leg.: 85-3, fol. 240 rev.

[57] Oficios de Isidoro Bosarte dirigidos a Pedro Acuña fechado el 10 y el 12 de mayo de 1793: A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2. Pasaron por la junta ordinaria del 2 de junio de 1793. A.A.S.F.: Leg.: 3-85, fol. 242 rev.

encargarse de la dirección de los pensionados mexicanos. Tal y como se recordará, Acuña se había manifestado en su carta a Ponz como uno de los directores más desencantados y desesperados en Nueva España por la presión intransigente de Gil, hasta el punto de haber amenazado con suicidarse si no volvía a la Corte. En la oportunidad de su retorno a la Península debió intervenir su estrecha vinculación con el poder, tal y como parece acreditar su apellido, el mismo que el del ministro de Gracia y Justicia.

Isidoro Bosarte manifestó en la junta ordinaria del 7 de julio de 1793 un memorial enviado por Rafael Ximeno suplicando que la Academia de San Fernando le dignase honrarle con el título de académico de mérito dispensándosele de los ejercicios acostumbrados. Se basaba para elevar tal petición en que había realizado recientemente su oposición al puesto de director de pintura de la Academia de México. El viceprotector preguntó en dicha junta a los profesores si consideraban que Ximeno tenía méritos suficientes, para que se le otorgara el grado solicitado. En la votación secreta obtuvo 24 votos a favor y seis en contra de los 30 vocales asistentes [58].

Los pensionados mexicanos en la Academia de San Fernando

Pedro de Acuña remitió a Bernardo de Iriarte el 31 de agosto de 1792 un oficio, en el que le indicaba, que el rey había resuelto pedirle un informe en su calidad de viceprotector sobre la conveniencia de que la Real Academia de San Carlos de México enviara a la madrileña los discípulos más hábiles pensionados para perfeccionarse en sus estudios. Justificó la petición indicando que, aunque los naturales tenían particular talento e inclinación hacia las artes, especialmente la pintura, sus adelantos no obedecían a tan ventajosas cualidades. El fracaso lo atribuía, a que las estampas y modelos existentes en ese organismo, perdían regularmente mucho de sus originales, pues eran por lo común incorrectas y la mayoría de las veces nada conformes con la elegancia, proporción, claroscuro y perspectiva. Además, faltaba a los discípulos la correspondiente e indispensable aplicación práctica de las reglas del

[58] Actas de la junta ordinaria del 7 de julio de 1792. A.A.S.F.: Leg.: 85-3, fol. 244.

colorido y se carecía de obras de los más célebres profesores, por lo que no se podía hacer el estudio reflexivo, que tanto contribuía a la perfección de las artes [59].

Bernardo Iriarte aprovechó la oportunidad para dar al ministro de Gracia y Justicia su sincero juicio sobre la inadecuada creación de esa Academia de San Carlos durante el Ministerio anterior. Era, así, congruente con la idea, de que estos centros no deberían proliferar inútilmente en España sin los medios intelectuales y materiales necesarios. Sin embargo, no puso ningún reparo a la demanda de Pedro de Acuña. La junta particular de la Academia de San Fernando, reunida el 7 de octubre, informó favorablemente. Se consideró muy acertado que algunos de los discípulos más hábiles y de mejor disposición de la Academia mexicana vinieran a Madrid a continuar sus estudios; pero se les debía señalar la pensión correspondiente para su manutención y hasta dedicar alguna cantidad moderada para gratificar y estimular personalmente a los profesores respectivos, que se dedicaran a dirigir con esmero y dar la correspondiente enseñanza durante el día y con independencia de las clases nocturnas en la Academia.

Se expresó, así pues, muy claramente: la Academia mexicana estaba obligada a contribuir económicamente a la Península o pagando la manutención de los pensionados o para la adquisición de obras modernas de facultativos españoles. Sin embargo, Iriarte era aún mucho más categórico en su informe: era preciso establecer conexiones entre ambos cuerpos y, sobre todo, tener a la Academia de San Carlos en cierta dependencia natural y voluntaria con relación a la de San Fernando, como madre de todas las de su clase y establecida donde residía el rey.

Pero lo más significativo de esta carta del viceprotector es su juicio sobre la creación de la Academia de México:

> Permítame V. S. añada aquí —escribió— con este motivo que si a la sazón estuviese todavía por cerrar la Academia de México, tal vez ha-

[59] Real orden firmada por Pedro Acuña dirigida a Bernardo Iriarte. San Ildefonso, 31 de agosto de 1792. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2. Esta disposición se leyó y trató en la junta particular de la Academia de San Fernando del 7 de octubre de 1792. Bosarte contestó a Pedro Acuña el 5 de septiembre de 1792, indicándole que este asunto sería tratado en la junta siguiente de la Academia. A.A.S.F.: Leg.: 48-1/1.

> bría de omitirse semejante establecimiento, a lo menos con la extensión que se le advierte y excediese del mero estudio y fomento de la Arquitectura tan precisa para la seguridad de los edificios [60].

Así pues, tan sólo veía oportuna la creación de un centro docente dedicado a la enseñanza de la arquitectura.

Además, Bernardo de Iriarte pensaba que las colonias tenían que estar en estrecha dependencia con relación a la metrópoli, de tal forma que aquéllas deberían proporcionarle beneficios o

> procurando, a lo menos, no excitar ni provocar ilustración y progresos que redunden en detrimento de la industria y lucrosa ocupación de los Moradores de la Matriz.

Por todo ello, consideraba a la Academia mexicana opuesta al sistema, que en las tres Nobles Artes, como en las mecánicas, no fueran de primera e inmediata necesidad local. Así pues, justificó la posible «explotación» de los recursos de este organismo mexicano en beneficio de la Academia madrileña y cuestionó su existencia por ser, en cierto modo, perjudicial. Había para Iriarte, también miembro del Consejo Supremo de Indias, un cierto intrusismo de la Academia de San Carlos en el papel docente, que tan sólo debería desempeñar la de San Fernando y que, por si fuera poco, no correspondía a la condición colonial del Reino de Nueva España. Y sus ideas, toda su carta, fechada el 8 de octubre de 1792, aniversario del tercer centenario del descubrimiento de América, fue aprobada en la junta particular de la Academia del 4 de noviembre.

Tal y como M.ª Concepción García Sáiz y Carmen Rodríguez Tembleque han puesto de relieve con la aportación de nuevos documentos hallados en el Archivo General de Indias, las ideas de Bernardo de Iriarte excitaron mucho a la mesa encargada de informar al rey sobre este proyecto [61]. Contrariaba esa relación de dependencia un tanto

[60] Carta de Bernardo de Iriarte dirigida a Pedro Acuña. Madrid, 8 de octubre de 1792. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2. Este asunto se volvió a tratar en la junta particular del 4 de noviembre de 1792.

[61] M.ª C. García Sáiz y C. Rodríguez Tembleque, «Historia de un intento fallido: la Academia madrileña para pensionados mexicanos». En *Cuadernos de Arte Colonial*, nú-

servil señalada por el viceprotector de la Academia de San Fernando y, sobre todo, la opinión de que la metrópoli debía sacar siempre provecho de las colonias. No entendían esta discriminación entre miembros de una misma sociedad y vasallos de un mismo soberano. Así, no aceptaban la actitud de Iriarte, aunque desgraciadamente la entendieran muy bien, pues consideraban que los medios más eficaces para ganar la benevolencia de los vasallos eran la religión, la justicia, la liberalidad y cuantas providencias tuvieran por finalidad el bien público. El viceprotector, persona muy culta y de gran capacidad política entonces, contradijo inoportunamente, por lo tanto, en su carta, los principales conceptos didácticos de la Ilustración asumidos plenamente por una monarquía que se consideraba ilustrada. Y ello lo hizo anteponiendo los intereses particulares de la Academia a los más generales de la nación.

No obstante, el 30 de noviembre de 1792 Pedro Acuña escribió a Bernardo de Iriarte notificándole oficialmente que el rey había resuelto que pasasen a Madrid seis discípulos pensionados de la Academia de San Carlos —dos de pintura, dos de escultura y otros tantos de arquitectura— a perfeccionarse en sus respectivas profesiones bajo la dirección de Cosme Acuña. Irían en los mismos términos que los discípulos de la Academia valenciana. También, le indicaba que se había comunicado su nombramiento a éste, pidiéndosele un informe sobre el método de estudios que considerara más a propósito para el mayor adelantamiento de los discípulos a fin de que, a su vista, se redactara un reglamento [62].

Cosme Acuña presentó su método de estudios para los pensionados el 4 de noviembre. Después, el día 9, solicitó que como director de dichos pensionados se le concediera voz y voto en su respectiva clase en las juntas de los profesores de la Academia de San Fernando. Deseaba, así pues, los mismos honores que gozaba el director de los pensionados de la de Valencia [63].

mero 2. Madrid, Museo de América, mayo de 1987, pp. 3-18. Véase pp. 14-15. La documentación utilizada procede del legajo: México, 2.793 del Archivo General de Indias. El borrador de esta carta de Iriarte se halla en A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2.

[62] Real orden firmada por Pedro Acuña dirigida a Bernardo Iriarte. San Lorenzo, 30 de noviembre de 1792. A.A.S.F.: Pensionados. Leg.: 48-1/1.

[63] *Ibidem.*

El método y la solicitud de Cosme Acuña fue remitido, para su estudio e informe reservado por Pedro Acuña, al viceprotector Bernardo de Iriarte el 30 de noviembre. Éste contestó el 12 de diciembre juzgando oportuno el reglamento. Opinaba que se debía aprobar en todas sus partes con la cláusula y prevención de que, en lo sucesivo, se hicieran las innovaciones que la experiencia dictara. Tan sólo pensaba que habría que añadir en el artículo 3.° que el director de los pensionados debería tener una sala de obrador y estudio para que desde ella, al mismo tiempo que se dedicaba a su trabajo artístico, vigilara la conducta y aplicación de sus discípulos. Ello se debía a la idea de Acuña de no habitar con ellos en la misma casa [64].

Con relación a la pretensión de Cosme Acuña, confirmó que al director de grabado de la Academia valenciana, director de los discípulos de ese organismo en Madrid, se le admitía y votaba en las juntas de la de San Fernando. Por ello, aconsejaba al propio Pedro de Acuña que ordenase a esta institución, bien a través de su secretario Isidoro Bosarte o de él mismo, que en lo sucesivo se convocara a Cosme Acuña y a sus sucesores a las juntas ordinarias, extraordinaria y generales que la Academia celebrase con el asiento que le correspondiera y facultad de votar como a los demás. Se basaba para tal afirmación en la real orden del 31 de marzo de 1780, que establecía el protocolo de los directores de la Academia de Valencia y, en concreto, de Manuel Monfort [65].

El 25 de diciembre de 1792 Pedro de Acuña escribió al viceprotector de la Academia madrileña, confirmándole que el rey había determinado que seis discípulos pensionados de la Real Academia de San Carlos de México pasasen a Madrid a perfeccionarse en el estudio de las tres Nobles artes de pintura, escultura y arquitectura bajo la dirección de Cosme de Acuña. Éste lograba, así, volver a la Península y librarse del exigente acoso de Gil. Se ordenaba al viceprotector, tal y como Bernardo de Iriarte le había aconsejado hacer, que notificara a la Academia la decisión del rey: que Cosme Acuña fuera convocado desde entonces a las juntas ordinarias, extraordinarias y generales. Tendría

[64] Carta a Bernardo de Iriarte dirigida a Pedro Acuña y de Malbar, Madrid, 12 de diciembre de 1792. A.A.S.F.: Leg.: 48-1/1.

[65] *Ibidem.*

en ellas el asiento que le correspondiera y la facultad de votar como los demás profesores según lo acordado por la real orden del 31 de marzo de 1781 con respecto a los directores de la Academia de Valencia. Se le equiparaba de esta forma con Manuel Monfort, director de los pensionados valencianos [66].

Pero Isidoro Bosarte, secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, debió tener sus dudas sobre el sitio que protocolariamente debía ocupar Cosme de Acuña en las juntas ordinarias. El 9 de enero de 1793 le escribió preguntándole por el grado que había tenido en la Academia mexicana y si conservaba el título u oficio que poseía en ella. Este mismo asunto se habría de tratar en las juntas ordinarias del 6 de enero, 3 de febrero y 7 de abril [67].

Cosme de Acuña le contestó dos días después. Le decía que no tenía más documento acreditativo de su destino en América que el duplicado de la Real Orden del 18 de abril de 1786 que a todos los profesores de la Academia de San Carlos se les había dado para el efecto. Añadía que este solo documento le había bastado para posesionarse del cargo de director de su ramo, que era la pintura. Asimismo, le indicó que su regreso a la Corte había sido por permiso real y que el rey le había nombrado director de los pensionados mexicanos en Madrid [68].

La carta de Cosme Acuña no debió de ser suficiente para Bosarte, quien el 4 de febrero de 1793 envió un oficio a Pedro de Acuña pidiéndole que preguntara a la Academia mexicana el grado que tenía en ella [69]. El ministro de Gracia y Justicia le respondió indicándole que

[66] Real orden firmada por Pedro Acuña dirigida a Bernardo de Iriarte. Palacio, 25 de diciembre de 1792. A.A.S.F.: Leg.: 48-1/1. También en el Leg.: 36-3/2.

[67] Actas de la junta ordinaria de la Real Academia de San Fernando del 6 de enero de 1793. A.A.S.F.: Leg.: 85-3, pensionados mexicanos, fol. 224 rev. y 225 anv. Se pidió que se convocase a Cosme Acuña a las juntas de la Academia. Actas de la junta ordinaria del 3 de febrero de 1793. A.A.S.F.: Leg.: 85-3, fol. 227. Sobre la pregunta de Cosme Acuña acerca del grado que tenían en la Academia mexicana. También se pide a Pedro Acuña que informe sobre este tema. Actas de la junta ordinaria del 7 de abril de 1793, fol. 233 anv. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2 con copia en el Leg.: 48-1/1.

[68] Carta de Cosme Acuña a Isidoro Bosarte. Madrid, 11 de enero de 1793. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2. Carta duplicada en el Leg.: 48-1/1. Bosarte devolvió a Cosme Acuña el papel duplicado de la real orden de su nombramiento como director de pintura de la Academia de San Carlos de México el 12 de enero de 1793. *Ibidem.*

[69] Consulta de la Academia a Pedro Acuña, ministro de Gracia y Justicia. Madrid, 4 de febrero de 1793. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2 y 48-1/1 (copia).

era director de la Academia de San Carlos en México y que se le debía dar asiento según este honor [70]. El asunto fue tratado en la junta ordinaria de la Academia madrileña del 7 de abril, decidiéndose en base a la Real Resolución del 21 de enero de 1774 que Cosme de Acuña ocupara el asiento que seguía al director más antiguo de la de San Fernando, que era el pintor Antonio Velázquez; es decir, el tercer asiento a la izquierda del viceprotector [71].

En la primavera de 1793 el ambiente se debió hacer muy tenso y Bernardo de Iriarte, sintiéndose tal vez inseguro, escribió en abril una larga carta al duque de Alcudia, para informarle y, al mismo tiempo, tratar, posiblemente, de hallar unos apoyos decisivos frente a posibles represalias. De lo muy nervioso que todo este proceso protocolario, más propio de colegiales que de académicos, le puso, dan fe los tres borradores, que existen en el archivo de la Academia de esta curiosa misiva.

Borradores de un hecho aparentemente anecdótico que, no obstante, encierra un juicio de valor importante: la situación formalmente decadente de la Academia de entonces y el sentido de clase de los arquitectos, que se juzgaban superiores a los restantes profesores de las otras bellas artes. Por su elocuente significado, que sitúa en parangón el ambiente de la Academia de San Fernando al existente en la de San Carlos en las disputas atemporales de los profesores contra su director general vitalicio, y por su carácter de documento inédito sobre la autoconsideración social de una clase privilegiada de ese organismo, se transcribirá a continuación íntegramente [72]:

> Exmo. Sr. y mi amado Protector: Como a Protector de la Academia de S. Fernando, y como a Ministro por cuya mano corren los negocios de ella molesto a V. E.. Redúcese el asunto a la siguiente substancia. De resultas de una Real Orden que el Sr. Dn. Pedro Acuña

[70] Carta de Pedro Acuña a Isidoro Bosarte. Aranjuez, 28 de febrero de 1793. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2 y 48-1/1 (copia).

[71] Actas de la junta ordinaria de la Academia del 7 de abril de 1793. A.A.S.F.: Leg.: 85-3, fol. 233 anv. Carta de Isidoro Bosarte dirigida a Pedro Acuña, notificándole lo acordado en esta junta. Madrid, 8 de abril de 1793. A.A.S.F.: Leg.: 36-3/2 y 48-1/1 (copia).

[72] Este importante documento se halla en tres borradores de la carta de Bernardo de Iriarte al duque de Alcudia. Madrid, abril de 1793. A.A.S.F.: Leg.: 48-1/1.

comunicó para que a un Director de la Academia de México se le diese por esta de Madrid el asiento que le corresponde según Real Resolución de 21 de Enero de 1774 se han resentido como si un asiento más alto o más bajo calificase la opinión de mérito o del talento de quien lo ocupe algunos de estos Profesores. Tengo entendido piensan dirigir o entregar al Rey N. S. una Representación, o por mano del Arquitecto Villanueva, o por la del pintor Bayeu, o por otra, y creo de mi obligación participarlo a V. E. a fin de que no carezca de esta noticia y se halle prevenido, bajo el concepto de que lo que disponen los oficios del Sor. Acuña es conforme a la Real determinación citada, que prescribe el asiento distinguido que a los individuos forasteros de las demás Academias se han de dar en esta usando de la cortesía y atención debida a los Huéspedes.

Estos Profesores me parece no entienden mucho de lo uno ni de lo otro. Están muy sobre sí, y ya creo insinué ahí a V. E. necesitaban correctivo y me vería tal vez precisado a recurrir a V. E., cuyas veces tengo la honra de hacer en la Academia, a solicitar su superior apoyo y autoridad. Los Arquitectos, sobre todo, descuellan demasiado haciendo duelos de bagatelas, y han formado partido que me temo deberá morigerarse. Sin duda les enorgullece la mayor proporción que tienen de ganar más que los Pintores y Escultores a causa de lo que les procucen las obras de cal y canto en que hallan su piedra filosofal. De aquí es que tiran a hacer una especie de estanco y monopolio de la Profesión misma para que la distribución quede entre menos, y les alcance a más, llegando al extremo de que nadie ha de ser osado o juzgar de su saber y entender.

Bueno es que V. E. esté advertido de antemano, bien que no sea bueno le canse yo con estas miserias, las cuales aunque merezcan tal nombre pudieran ser trascendentales. Nadie estima más que yo a los Profesores de las tres bellas artes; pero los quisiera blandos y agradables como ellas.

Por desgracia muchos son otra cosa muy distinta sobre todo cuando están congregados y se coligan. Llenos de la idea de la nobleza de las tres Hermanas suelen convertirla en orgullo y en fueros y caprichos personales, ajenos a la moderación y templanza que convendrían para los fines del instituto y para el buen orden que debe regir en tales Cuerpos Académicos.

La incumbencia que me ha cabido es embarazosa y expuesta, y cuento con el apoyo, luces y órdenes de V. E., a quien solo en caso necesario cansaré como lo hago hoy con motivo de la ocurrencia arriba indicada.

Ratifico a V. E. mi gratitud y mi afectuoso obsequio, quedando siempre todo de V. E. y a sus órdenes.

Bernardo Iriarte.

Exmo. Sr. Duque de Alcudia.

Pero Bernardo de Iriarte se confundió: no fue ni Villanueva ni ningún otro arquitecto, quien mostraría al rey la representación, sino, como él también había sospechado, Francisco Bayeu, su primer pintor de Cámara. La súplica está fechada el 15 de mayo de ese mismo año. Indicaba en ella que su honor se había rebajado al preferirse a Cosme Acuña para ocupar un asiento prioritario en las juntas de la Academia por el simple hecho de ser el director de los discípulos mexicanos pensionados. Pedía que se le otorgaran los honores de director general para poder ocupar un asiento delante de los directores [73].

El rey a través del duque de Alcudia, remitió de nuevo a Iriarte esta súplica el 16 de junio para que la Academia informara, después de que el viceprotector la hubiera recibido y devuelto seguidamente con la indicación, lacónica pero exacta, de que este Real Cuerpo había procedido en todo con arreglo a las resoluciones del monarca y que la queja de Bayeu era infundada. Carlos IV, al parecer, pensaba que no le parecía justo que a los individuos de otras Academias establecidos o que se estableciesen en Madrid, se les hubiese que hacer los mismos honores que a los transeúntes. El problema protocolario se estudió detenidamente en las juntas particulares de 7 y 19 de julio de 1793 examinándose el memorial de Bayeu, los antecedentes de Cosme Acuña, los del grabador valenciano Monfort y todas las Reales Órdenes y estatutos, que se referían a los honores académicos y de asientos en las juntas [74].

El proceso puso nervioso a Iriarte, partidario de dejar las cosas tal y como estaban y acomodarse a las disposiciones vigentes. Finalmente, se acordó denegar a Bayeu su «extraña» pretensión, porque, además de

[73] Véase C. Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, op. cit.*, p. 146. Se basa en el A.A.S.F.: Leg.: 1-4. Este legajo en la actualidad lleva la signatura 4-9/1.

[74] Borrador de la carta de Bernardo de Iriarte al duque de Alcudia. Madrid, 19 de junio de 1793. A.A.S.F.: Leg.: 4-9/1. Véase en este mismo legajo el documento titulado «Antecedente sobre la promiscuidad de asientos en la Academia» declarado por S. M. en real orden de 3 de agosto de 1793. La letra de este manuscrito parece ser la de Juan Pascual Colomer y debió escribirse, pienso, en diciembre de 1817.

no tener precedentes, motivaría unas aspiraciones similares por parte de otros profesores. La solución tomada por los consiliarios por pluralidad de votos, y después de largas discusiones, sería salomónica y estamental: que los asientos de señores y profesores en sus respectivas bandas fuesen indiferentes y promiscuos, debiendo cada uno ocupar el que hallase desocupado al tiempo de sentarse y quedando sólo inalterables los asientos del viceprotector, secretario y director general. El rey, por medio del duque de Alcudia, aceptó esta disposición, sobre la cual se le había informado oficialmente el 20 de julio, que hizo extensible a los consiliarios y académicos de honor por la Real Orden del 3 de agosto de 1793, derogando el artículo o artículos de los estatutos de la Academia sobre este asunto, así como otras disposiciones posteriores [75].

Toda esta enrevesada historia, cuyo origen venía de México, preocupó y hasta obsesionó mucho a Bernardo Iriarte, de cuya mano hay varios borradores en el archivo de la Academia de San Fernando tratando de hallar alguna solución a este problema de convivencia. Maella hizo causa común con Francisco Bayeu y se negaron a asistir tanto a las juntas ordinarias como a las generales, las más solemnes del instituto, en las que se requería la presencia de los profesores para que emitieran sus juicios en el examen de las obras y adjudicación de los premios trienales. Amenazaron con despedirse y no volver a la Academia; pero los demás docentes no hicieron ni gestión alguna ni causa común con ellos. El viceprotector pensaba que semejante comportamiento de ambos profesores era intolerable y era justo que se reprimiera [76].

Opinaba que la decisión de la junta cortaría toda disputa; pero no agradaría a los profesores. Suponía que era difícil contentarlos en ese momento y en lo sucesivo, y que la providencia que unos aprobaran,

[75] Real orden de 3 de agosto de 1793 declarando la promiscuidad de los asientos en las juntas, firmada por el duque de Alcudia y dirigida a Isidoro Bosarte. Palacio, 3 de agosto de 1793. En este legajo 4-9/1 se halla una copia firmada por Juan Pascual Colomer y fechada el 18 de diciembre de 1817.

[76] De la mano de Bernardo de Iriarte hay varios borradores sin fechar en este legajo 4-9/1, que relatan la actitud de Bayeu y Maella. Otro documento, también en borrador, triplicado en sucesivas redacciones, certifica que trató de hallar una solución más ortodoxa, que contentara a todos, a este problema al diferenciar entre los académicos de otras Academias residentes en Madrid y los transeúntes según los deseos de Carlos IV y acomodada a la real determinación del 21 de enero de 1771 y a la declaración posterior de 31 de marzo de 1780.

sería desaprobada por otros, y que lo que entonces agradaba, desagradaría dentro de poco tiempo. Bernardo de Iriarte comentó que los vocales de la junta particular se dividieron en dictámenes y que al final se siguió el de la pluralidad de votos. Todos estaban convencidos de que difícilmente se podría contentar a los profesores ni evitar consecuencias sensibles.

> Algunos de aquellos señores –refirió– repugnaron y no sin algún fundamento, la igualdad de los asientos por varias consideraciones; pero el número decidió para poner término a la perplejidad que ocasionaba en todos el justo recelo de las resultas de qualquiera temperamento que se tomase [77].

Estas dificultades protocolarias no impidieron que se encargara a Cosme Acuña la redacción de un reglamento por el que se regirían los pensionados, así como la búsqueda de una residencia para ellos, que se halló en la calle de San Bernardo, y la relación de textos, estampas y vaciados útiles para su mejor formación. En sus cartas del 3 de enero y 13 de febrero a Pedro de Acuña pidió obras clásicas como los tratados de Leonardo da Vinci, Vicente Carducho y Mengs útiles para el estudio de la pintura, y los de Vitruvio, Vignola, Serlio, Palladio, Juan de Arfe y Cousin que servirían en la formación de los pensionados en la arquitectura y perspectiva. Todo ello, también en *Instrucción metódica de la pintura*, tenía la finalidad de instruirse lo mejor posible en el clasicismo [78].

El reglamento establecía que los pensionados serían seleccionados por la Academia de San Carlos, eligiendo dos para cada una de las tres nobles artes de pintura, escultura y arquitectura. Residirían en Madrid durante seis años en la casa habilitada por Cosme Acuña para ellos, pagándoles los viajes de ida y vuelta así como su manutención. También, recibirían una ayuda anual para comprar los materiales necesarios. A cambio, los alumnos acatarían la dirección y el asesoramiento de Acuña, se presentarían a oposiciones a la Academia de San Bernardo y entregarían bienalmente las obras realizadas. En el caso de que

[77] *Ibidem*, A.A.S.F.: Leg. 4-9/1.

[78] Dos versiones de este reglamento, la una de 20 títulos y la otra de 41 se hallan en el A.G.I.: México, 2.793.

llegaran a ser designados académicos por la institución madrileña recibirían el nombramiento de tenientes o directores honorarios de la de San Carlos en sus respectivos ramos.

Su plan de estudios, en una línea totalmente progresiva, racionalista y clásica, estaba en consonancia con la instrucción que se daba en la Academia de San Fernando, a cuyas clases nocturnas debían asistir. La asignatura común básica para todos ellos era el dibujo en función de cada uno de estos géneros artísticos. La anatomía era materia fundamental tanto para los futuros pintores como para los escultores junto con la geometría, las reglas de las proporciones y la perspectiva, mientras que para los alumnos de arquitectura lo serían las matemáticas y el estudio de los cinco órdenes. Todo ello bajo la referencia, el estudio y la copia continua de la Antigüedad.

Este ambicioso programa didáctico, promovido desde la misma Corte por los dos Acuña con la aprobación real según viejas aspiraciones estatutarias de la Academia mexicana, pero en estos momentos, al parecer, al margen suyo, acabó convirtiéndose, desgraciadamente, en un auténtico fracaso. No se hallaron en Nueva España los suficientes candidatos para recibir estas pensiones y, cuando los hubo —tal y como ocurría en 1793 con José Guerrero y José María Vázquez, alumnos de pintura, con Manuel José López y Pedro Iriño Ixtolinque, discípulos de escultura, y con José Gutiérrez y Joaquín Heredia para la arquitectura— los elegidos decidieron al final no viajar a Madrid por distintas causas. Todo ello ha sido atribuido en gran medida al mal carácter de Cosme Acuña y a su manifiesto desinterés docente cuando era profesor en México, mala fama que, sin duda, se recordaba y que no constituía un aliciente para los alumnos mexicanos, especialmente para los discípulos de escultura entonces seleccionados. Pero tampoco se debió fomentar ningún aprecio por estas pensiones en la misma Academia de San Carlos, que parecía ver en ellas una relación de dependencia y hasta de total subordinación con la de San Fernando.

Si los alumnos de la convocatoria de 1793 se negaron a acudir a Madrid, lo mismo hicieron los elegidos en la de 1795. Todo ello debió molestar mucho al nada flemático Cosme Acuña, quien por estas fechas, precisamente en el mes de abril de 1794, llegó nada menos que a sustituir al mismo Francisco Goya en las salas de principios de la Academia madrileña por excusa del pintor aragonés. En su carta del 26 de febrero de 1806 a José Antonio Caballero acusó del fracaso de la

academia madrileña de pensionados mexicanos a la Academia de San Carlos por haber obstaculizado cuantas medidas se habían tomado para favorecer la instrucción de los naturales. La falta de alumnos mexicanos se suplió en parte con la asistencia a las clases de estudiantes españoles[79].

Apenas se pueden reseñar algunas otras noticias sobre la actividad de Cosme Acuña. En el archivo de la Academia de San Fernando existe un manuscrito suyo titulado *Discurso preliminar* sin fecha, en el que diseñó las directrices generales para el estudio metódico de las artes figurativas en la Academia, basándose en la unión de la práctica con la especulativa. Aludiendo a la antigüedad griega, sostuvo que la causa de no haberse alcanzado en su época los mismos progresos que en Grecia en las Bellas Artes se debía a la falta de método en su enseñanza, método que, de aplicarse, haría que los alumnos estudiaran sin ninguna violencia ni duda. Era partidario de estimular a los discípulos por medio de premios y recompensas. Propuso que la Academia, en un momento de desaparición de las ayudas para estudiar fuera de España, becara a sus mejores alumnos con 24 pensiones: ocho en Madrid y otras tantas en Roma y París. Su planteamiento pedagógico fue contestado por los profesores de las artes figurativas de la Academia, Maella, Ferro, Ramos, Carmona, Bergaz, Michel y Adan, lo que motivaría su respuesta razonada, en la que ya manifestó una cierta animadversión por el primero de ellos[80].

En la junta ordinaria del 6 de septiembre de 1795 fue nombrado teniente director de pintura de la Academia de San Fernando al sustituir a Goya en este puesto. El pintor aragonés ascendió entonces al cargo de director. Este corrimiento del escalafón se debió a la muerte de Francisco Bayeu ocurrida el día 4. Fue reemplazado en esa misma junta como director general por Mariano Maella. En la reñida votación

[79] Recogido por M.ª C. García Sáiz y C. Rodríguez Tembleque, «Historia de un intento fallido...», *op. cit.*, pp. 7 y ss. Se basa en el Archivo General de Indias: Leg.: México, 2.793. La Instrucción se halla en el A.A.S.F.: Legs. 3/5 y 1/3.

[80] Actas de la junta ordinaria del 6 de abril de 1794. En ellas se indica que Cosme Acuña dirigía durante ese mes las salas de Principios por excusa de Goya. A.A.S.F.: 3/85, fol. 286 rev. El «Plan para el estudio metódico de las Bellas Artes en la Academia» se halla en A.A.S.F.: Leg. 1-18/30. Su contestación a la respuesta de los profesores en el Leg.: 1-18/38.

secreta para la plaza de teniente director, Cosme Acuña obtuvo diez votos en competición con José Camarón, quien logró nueve, y José Marca, que consiguió ocho [81]. Por Real Orden del 13 de septiembre de ese mismo año el rey se conformaba con este parecer de la Academia [82].

No obstante, las últimas noticias que se tienen en el archivo de la Academia sobre Cosme Acuña están en esa misma línea de conflictividad, que voluntaria o casualmente siempre le caracterizó. Bédat cuenta este nuevo protagonismo de quien fuera director de la Academia de San Carlos de México con toda clase de detalles y como ejemplo de los problemas habidos entre los profesores en la Academia madrileña [83]. Así, el nuevo incidente causó su expulsión de este organismo como académico y la pérdida del privilegio de nobleza, del que sus miembros gozaban.

El problema surgió a la salida de la junta ordinaria del 11 de noviembre de 1806, después de debatirse acaloradamente el nombramiento del sacerdote José Ortiz y Sanz, el traductor de Vitruvio, como académico de mérito. Mariano Salvador Maella y Cosme Acuña tuvieron entonces opiniones opuestas sobre el particular, que llevaron a este último a insultarle en la junta y a la salida junto a la escalera principal de la Academia. Acuña le pegaría después en la calle, por lo que Maella le denunció. El marqués de Casa García, juez de la cámara, se ocupó de esta querella y la sentencia real, leída en la junta particular del 12 de enero de 1807, separó a Acuña de la institución [84].

Quedan noticias de que Cosme Acuña escribió una instancia al rey proponiendo a Gregorio Ferro, director de la Academia de San Fernando, para que le sustituyera en la dirección de la Escuela de pensionados mexicanos en Madrid y en su enseñanza sin sueldo alguno mientras durase su ausencia. Al parecer, había sido desterrado por esa

[81] Actas de la junta ordinaria del 6 de septiembre de 1795. A.A.S.F.: 86/3, fol. 21 anv.

[82] Real orden del 13 de septiembre de 1795. Actas de la junta ordinaria del 4 de octubre de 1795, fol. 23 anv. y rev. A.A.S.F.: 86/3.

[83] C. Bédat, *La Real Academia...*, *op. cit.*, pp. 152-153. Junta particular del 11 de noviembre de 1806.

[84] Junta particular del 12 de enero de 1807. Archivo de la Casa de la Moneda de Madrid, diario de Pedro González de Sepúlveda, libro II, fol. 78.

real orden a una distancia de diez leguas de la Corte y sitios reales. El rey, después que la Academia informara positivamente, aprobó la propuesta el 23 de agosto de 1807, tal y como notificó el marqués Caballero al de Espeja [85]. Ferro comunicó a José Munárriz el 12 de septiembre que se había enterado de este encargo, lo que fue tratado en la junta particular del 3 de octubre [86].

La medalla en memoria de Carlos III

El 27 de agosto de 1792 la Academia de San Carlos de Nueva España y, en su nombre, el conde de Revillagigedo, su viceprotector, envió a la madrileña, por mano del ministro de Gracia y Justicia marqués de Bajamar dos ejemplares, el uno grabado en plata y el otro en bronce, de la medalla acuñada en memoria de Carlos III. Se había grabado en señal de agradecimiento a este rey por haber fundado tal organismo mexicano [87].

La junta ordinaria de la Academia de San Fernando, reunida el 2 de diciembre de ese año, agradeció el envío, aunque aún no habían tenido la oportunidad de verlo [88]. En la del 6 de enero de 1793 pudieron contemplar las medallas alabándolas por el buen gusto y el primor con que estaban ejecutadas y lo ingenioso de su disposición. Se decidió guardarlas en su archivo [89].

Junto con ellas se remitió una minuciosa explicación impresa de su significado. En el anverso se había grabado el busto de Carlos III rodeado por una inscripción latina: «Carolus III Hispaniarum et india-

[85] Real orden firmada por el marqués de Caballero dirigida al de Espeja. San Ildefonso, 23 de agosto de 1807. A.A.S.F.: Leg. 36-3/2.

[86] Carta de Gregorio Ferro dirigida a José Munárriz, secretario de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 12 de septiembre de 1807. Pasó la junta particular del 3 de octubre de 1807. A.A.S.F.: Leg. 36-3/2.

[87] Carta del conde de Revillagigedo dirigida a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. México, 27 de agosto de 1792. A.A.S.F.: Leg. 36-3/2.

[88] Junta ordinaria del 2 de diciembre de 1792. A.A.S.F.: 85/3, fol. 217 anv. Borrador de la carta enviada por la Academia al conde de Revillagigedo, viceprotector de la Academia de San Carlos de México. Madrid, 10 de diciembre de 1792. A.A.S.F.: Legajo 36-3/2.

[89] Junta ordinaria del 6 de enero de 1793. A.A.S.F.: 85/3, fol. 221 anv.

rum rex mexicana Academia fundatori suo». En el reverso, más complejo, se representaba el sepulcro del rey y en el bajorrelieve del pedestal se simboliza la erección de la Academia en un conjunto de figuras. Destacan entre ellas el grupo de la Sabiduría desterrando a la Ignorancia. En el lado derecho aparecían tres Genios, que figuraban a las Nobles Artes en actitud afligida por el fallecimiento del monarca protector. A la izquierda, se grabó una esfera con la demarcación de las tierras americanas descubiertas con un grupo que incluye dos compases; una escuadra y dos reglas, y debajo un rollo de papel con varias figuras geométricas. Encima del pedestal se representó una matrona llorando, España, recostada y apoyada sobre el escudo de las Armas Reales, con una tea apagada, símbolo del sensible fallecimiento del rey. Junto al escudo, un geniecito con bonete de plumas, carcax y tonelete, figurando a América costernada por la muerte del soberano. En el sepulcro, se puso la fecha de tal acontecimiento luctuoso y a su alrededor unos epígrafes sacados de la Oda XV y del Libro II escritos por Horacio. Su traducción española indica «Aún después de muerto será amado el que hizo revivir las Bellas Artes» [90].

Renovación de un ya viejo debate docente: la lucha por el poder

Algunos años después, el 30 de mayo de 1794, los directores de Bellas Artes de la Real Academia de San Carlos volvieron a quejarse del director general por los abusos que había introducido en el método de estudios y enseñanza de los discípulos. Pero ahora lo hicieron de una forma mucho más efectiva al enviar una representación al rey, a través del virrey y viceprotector marqués de Branciforte, al que se sumaron los nuevos profesores. El memorial estaba firmado por Ginés de Andrés, J. de Aguirre, Rafael Ximeno, Manuel Tolsá, Antonio Velázquez y Joaquín Fabregat [91]. Falta ya Cosme de Acuña, director de pin-

[90] Explicación de la medalla que la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Carlos de Nueva España dedica a su Augusto fundador el Señor Don Carlos III para perpetuar su memoria. Impreso: 1792. A.A.S.F.: Leg. 36-3/2.

[91] Sobre esta polémica véase A. de la Banda y Vargas, «Comentario al Método de Estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México», Sevilla, separata de *Anales de la Universidad Hispalense*, vol. XXVII, año 1967, pp. 1-17. Banda aporta este

tura, quien habría abandonado su cargo y regresado a Madrid para ocuparse por nombramiento real de la dirección de los pensionados mexicanos enviados a la Academia de San Fernando.

En el recurso, se solicitaba la destitución de Gil como director general y la alternancia en este cargo según se indicaba en los estatutos de los directores de pintura, escultura y arquitectura tal y como sucedía en la entidad madrileña y en las demás academias españolas. Justificaban esta medida por una serie de motivos que parecen ocultar una animadversión hacia él. El principal era que al erigirse la Academia se le nombró en este cargo por no haber otros profesores y que, habiéndolos ya, no se le debía perpetuar en él. También, se le acusaba de que apenas acudía a este centro, debido a que desempeñaba, además, los empleos de tallador mayor y administrador de la Casa de la Moneda, lo que le quitaba tiempo y dedicación a la Academia.

Se describía en el memorial el ambiente crítico, lamentable y enojoso de este organismo: la persecución de los profesores por Gil, que había provocado la renuncia de Cosme Acuña a su empleo, cosa que los demás también habrían hecho de haber tenido la ocasión oportuna; un plan de estudios mal concebido e inadaptado a las condiciones del país; falta de docilidad y de formación en los alumnos... Por si fuera poco, su reivindicación se basaba, asimismo, en que Gil era «únicamente profesor de un arte subalterno qual es el del grabado en hueco», que nunca llegan a ser directores generales en ninguna academia europea. Había, sin duda, el deseo de inmiscuir lo mas posible a la Academia de San Fernando en el problema, pues se pedía, además de la destitución del grabador, la formación de un nuevo plan de estudios redactado por esta institución.

El 25 de noviembre de 1794 el ministro Eugenio Llaguno envió al virrey de Nueva España una real orden reservada en contestación a este memorial. La respuesta, basada en la consulta de los estatutos, era muy categórica y bastante ecuánime: para destituir a Gil como director general «serían necesarios mayores motivos» por haberle concedido el rey el cargo con carácter vitalicio en consideración al mérito contraído en la fundación de la Academia. Se indicaba, también, que al conce-

Método de Estudios hallado por él en la Sección correspondiente a la Audiencia de México del Archivo General de Indias, legajos núms. 1.140 y 2.793.

dérsele este honor ya se habría pensado que para desempeñarlo bastaba con «tener buenos principios de las Nobles Artes y rectas ideas de los estudios que se necesitaban para que prosperen sin ser Profesor sobresaliente en algunos de ellos». Se pedía, asimismo, que se enviaran el método de estudios y diseños de los discípulos más adelantados de las respectivas clases desde la de principios hasta la del modelo vivo, así como «algo» perteneciente a la profesión de arquitecto, a fin de poder juzgar mejor tanto la calidad del plan didáctico como el buen gusto de los alumnos. Por último, el rey quería la observancia de los estatutos y la convivencia entre los directores y profesores, usando para ello de la autoridad y prudencia del virrey [92].

El virrey comunicó el 15 de abril de 1795 al presidente de la Real Academia de San Carlos las resoluciones reales para su inteligencia y cumplimiento. Le pedía que previniera a los directores y profesores a fin de que guardaran armonía entre sí y que no provocaran rencillas. De no ser así, le obligarían a hacer uso de su autoridad según se le exigía en la real orden [93]. Después, el marqués de Branciforte le envió otro oficio fechado el 24 de abril, en el cual disponía que los alumnos realizaran los diseños antes aludidos para poder comprobar sus progresos, haciendo de esta forma suya la disposición regia, tal vez para no dar lugar a sospechas y manipulaciones por parte de los docentes. Seguidamente, el 26 de ese mismo mes, manifestó a Eugenio Llaguno las gestiones realizadas y le prometió el envío del método de estudios, que juzgaba arreglado [94].

Dicho método, escrito de forma muy concisa, sencilla y uniforme, está fechado el 29 de abril de 1795. Se halla dividido en ocho epígrafes correspondientes a cada una de las enseñanzas de pintura, escultura, arquitectura, grabado de lámina, grabado en fondo y matemáticas, y a la asistencia de los directores y discípulos pensionados. En ellos se pone de manifiesto la falta en esta Academia tanto de originales como de copias de buenos cuadros de pintores célebres, en cuya imitación

[92] Real orden reservada del 25 de noviembre de 1794 al virrey de Nueva España. San Lorenzo, 25 de noviembre de 1794. Publicada por Banda y Vargas en *op. cit.*.

[93] Oficio del marqués de Branciforte dirigido al presidente de la Academia de San Carlos. México, 15 de abril de 1795. En Banda y Vargas, *op. cit.*.

[94] Oficio del marqués de Branciforte dirigido al presidente de la Academia de San Carlos. México, 24 de abril de 1795. En *op. cit.*.

los alumnos pudieran formarse en el buen gusto. La Academia de San Carlos, se indica en este método, había tomado la determinación de pedir cuadros a los mejores profesores de la Corte, encargándoseles, también, que compraran aquellas pinturas que merecieran estimación [95].

El plan de estudios estaba en la misma línea que el de Cosme de Acuña para su Academia madrileña de pensionados mexicanos. Los discípulos de pintura seguían un proceso didáctico que se iniciaba con la copia de principios trabajados por sus profesores para pasar después al estudio del modelado en yeso y más tarde del natural, previo un dictamen de la junta ordinaria. En este primer momento los directores les enseñaban las proporciones del cuerpo humano y las reglas suficientes para saber copiar. Una vez que dominaban los preceptos del dibujo se pasaba al aprendizaje del colorido por medio del claroscuro de modelos de yeso y copiando cuadros de buenos pintores. Especifica el método que aún no se había enseñado ni composición ni invención debido a que los alumnos todavía no tenían el grado suficiente de instrucción.

Un programa similar seguían los discípulos de escultura: primero modelaban y después aprendían el uso de los instrumentos. Se les daban clases de geometría, arquitectura, perspectiva y anatomía.

Los alumnos de arquitectura tenían como modelo a Viñola y debían estudiar matemáticas por el curso de Bails. Copiaban edificios antiguos y se les instruía en Montea y construcción, dándoles como máximas arquitectónicas la fortaleza, comodidad y hermosura.

Un aspecto importante en este método de estudios sería el concerniente a la dedicación de los profesores, el caballo de Troya de la ácida y continua crítica de éstos contra Gil. Su horario de trabajo era realmente muy incómodo. Comprendía siete horas, pero distribuidas de tal forma que les ocupaba en la práctica toda la jornada, quitándoles tiempo para otros menesteres al margen de la vida académica: de nueve a doce de la mañana, de tres a cinco y dos horas más por la noche. Su inoportunidad se justificaba, ya que se exigía más tiempo de dedicación que el indicado en los estatutos, con la idea de que evitaba la falta grave que se veía en el cuidado y atención debida a los jóvenes,

[95] Método que observa la Real Academia de San Carlos para la instrucción de sus discípulos en sus respectivas Artes. México, 29 de abril de 1795. En *op. cit.*.

que carecían de la instrucción precisa. Otras causas eran el elevado sueldo de los profesores y la falta de los suficientes tenientes directores capacitados.

Pero en el método se trataba de quitar importancia a las tensiones existentes en el seno mismo de la Academia. Se alababa, así, a los docentes por el cumplimiento de su obligación, pues enseñaban y corregían a los alumnos con puntualidad y amor. Además, no omitían nada para adelantar a sus discípulos y guardaban perfecta armonía entre ellos.

Dictamen de la Academia de San Fernando sobre las obras de los discípulos mexicanos

En el verano de 1796, debieron llegar a Madrid las distintas obras de los discípulos de la Academia de San Carlos para que los profesores de la de San Fernando juzgaran a su vista los adelantos de estos alumnos mexicanos, tal y como Eugenio Llaguno en nombre del rey había solicitado al virrey de Nueva España como viceprotector de este organismo el 25 de noviembre de 1794. La remesa se expuso en la junta del día 30 de octubre, acordándose que los directores y tenientes pusieran por escrito sus dictámenes y firmados de su mano para que Bernardo de Iriarte pudiera redactar el informe correspondiente solicitado por el monarca. Las obras se exhibieron en la Academia durante un mes a fin de que todos los profesores tuvieran el suficiente tiempo para verlas y dar su juicio de la forma más justa y premeditada posible [96].

El conjunto de las obras recibidas era realmente bastante numeroso y estaba integrado por tres pinturas de dos alumnos, 90 dibujos hechos por 60 discípulos, cuatro bajorrelieves de otros tantos estudiantes, 40 diseños arquitectónicos, dos grabados en lámina con sus respectivas pruebas y cinco en hueco, realizados en yeso por Gabriel Gil, Manuel Gil y José Montes de Oca [97].

[96] Actas de la junta ordinaria de la Academia de San Fernando del 30 de octubre de 1796. A.A.S.F.: 3/86, fol. 63 anv. Esta remesa fue remitida por Eugenio Llaguno por orden del rey Carlos IV al viceprotector de la Academia de San Fernando.

[97] Lista de discípulos de quienes ha remitido obras la Academia de San Carlos a la de San Fernando. A.A.S.F.: 36-3/2.

Los dictámenes fueron dados por la totalidad del escalafón docente de la Academia de San Fernando: por los pintores Mariano Maella, Gregorio Ferro y Francisco Javier Ramos; los escultores Alfonso Bergaz, Pedro Michel y Juan Adán; los grabadores Manuel Salvador Carmona y Pedro González Sepúlveda y los arquitectos Manuel Martín Rodríguez, Manuel Machuca y Guillermo Casanova. Todos ellos coincidieron, por lo general, en la descalificación de la mayoría de las obras de los discípulos de la Academia mexicana y una gran parte de estos profesores censuraron el mal gusto y el amaneramiento de las estampas empleadas para las copias [98].

La crítica dada por Mariano Maella, fechada el 14 de noviembre de 1796, fue la más dura de entre todas las de los pintores y por sus conocimientos pictóricos posiblemente también la más cualificada. No halló ningún mérito en las obras de los discípulos José María Vargas y José Castañeda. El primero había realizado un cuadro representando a Abraham e Isaac y el segundo un grupo de instrumentos de las artes con una columna, un busto y una calavera, y además una cabeza y una mano sueltas en claroscuro. Hallaba mal gusto y poca corrección en el dibujo, y recomendaba que los alumnos no copiaran estampas imitadas a diseño, porque suelen ser de mal estilo, poca corrección y malas formas [99].

Gregorio Ferro fue más condescendiente. A su juicio los alumnos de la Real Academia de México iban bien; pero, como Maella, reconocía la necesidad de que copiasen de mejores originales, porque de las estampas francesas que imitan el lápiz se sacaba poco provecho por ser amaneradas y poco decididas [100]. En esta misma línea, se manifestó Francisco Javier Ramos, viendo aptitud para la pintura en las obras de los pensionados y en la de los demás discípulos buena disposición. Sin embargo, insistió en la misma línea que sus dos compañeros: para que estudiaran con solidez aconsejaba alejar de su vista ejemplares poco correctos, amanerados, proponiendo que copiaran únicamente de los antiguos griegos y del natural [101].

[98] Isidoro Bosarte solicitó a los profesores que dieran sus dictámenes por escrito. Madrid, 11 de noviembre de 1796. A.A.S.F.: Leg. 36-3/2.

[99] Informe de Mariano Maella. Madrid, 14 de noviembre de 1796, *Ibidem*.

[100] Informe de Gregorio Ferro. Madrid, 18 de noviembre de 1796, *Ibidem*.

[101] Informe de Francisco Xavier Ramos. (S. f.: noviembre de 1796), *Ibidem*.

Los escultores fueron más minuciosos en sus informes dirigidos a Isidoro Bosarte en su calidad de secretario de la Academia. Para Alfonso Bergaz los dibujos eran muy endebles. Encontraba algo mejores dos bajorrelieves copiados del antiguo, que debían corresponder a un Apolino de José Forti y un Mercurio de la Villa Mattei de Felipe González, según se relaciona en el inventario de las obras recibidas de México. Tampoco encontró correctos dos modelos en medallas o bajorrelieves de tema de invención por carecer de dibujo, de contraposición de contraste, proporción, elección de paños y carácter o grandiosidad. Sin embargo, le agradaron las medallitas vaciadas del grabado en hueco, que deben ser la que representa a Leda hecha por Gabriel Gil y dos cabecitas de José Montes de Oca [102].

Pedro Michel estaba de acuerdo con su compañero en el buen concepto que le había merecido el Mercurio de Felipe González y el Apolino de Forti; pero no le agradaba el bajorrelieve de la Oración del Huerto de Pedro Patiño, que consideraba muy regular. Sin embargo, discrepó con Bergaz en el modelado copiado del natural, que calificó de bastante bueno. Otro bajorrelieve que representaba a San Juan le parecía al mismo tiempo con méritos muy buenos y otros regulares. Menos exigente, le gustaban, asimismo, los dos grabados en hueco y dos temas de academias o desnudos sacados del natural de entre los dibujos. Decía, además, que los restantes diseños, por lo general, no carecían de méritos [103].

Por el contrario, los juicios de Juan Adán eran menos satisfactorios y más exigentes. Los bajorrelieves de la Oración del Huerto y San Juan Bautista en el desierto representados en dos medallas le parecían más modelados por aficionados sin principios que de discípulos de Academia. Añadió que sus autores, Patiño y José López respectivamente, deberían dejarse de invenciones y dedicarse mucho más a imitar buenos originales, pues

> no adquiriendo facilidad, y exactitud en copiar los objetos que se proponga, están muy distantes de comprender sus bellezas, y de la buena elección de ellas para expresarlas en sus obras, de lo contrario siempre serán ridículas, y faltas de toda buena idea sus invenciones [104].

[102] Informe de Alfonso Bergaz. Madrid, 30 de noviembre de 1796, *Ibidem*.
[103] Informe de Pedro Michel. Madrid, 28 de noviembre de 1796, *Ibidem*.
[104] Informe de Juan Adán. (S. f.: noviembre de 1796), *Ibidem*.

Le convencían más los modelos copias de Apolino, del Mercurio y otra figurita del natural, aunque a su juicio fueran poco exactas, esperando de su corrección con el uso de copias constantes de buenos originales. De entre los grabados, le agradaron las dos cabezas, la Leda y el Hércules. Para concluir su informe, aconsejaba que la Academia de San Carlos debería celar mucho en que los principiantes no tuvieran a la vista estampas de malas escuelas, duras y amaneradas, como eran las que habían copiado en los dibujos.

Manuel Salvador Carmona se remitió en su opinión sobre las pinturas, a los juicios que de las obras expuestas en la junta ordinaria del 30 de octubre, habían manifestado sus compañeros, los profesores de este ramo. Pensaba que todos tenían buena predisposición para seguir la carrera pictórica siempre que no se les diera ejemplares amanerados para copiar y a fin de evitar mayores defectos. Con relación al grabado de estampa, su especialidad, manifestó implícitamente de alguna forma su discrepancia con el método didáctico que se empleaba en la Academia de San Carlos. Afirmó, así, que, puesto que no se practicaba en México como en la de San Fernando, dando como tema un cuadro del cual se sacaba el dibujo antes de grabar, era conveniente que se propusiera a los alumnos las obras del célebre Edelink, a quien consideraba como el Rafael del grabado al buril [105].

Pedro González Sepúlveda pensaba que los escultores deberían ejercitarse más en modelar por las estatuas antiguas antes de pasar al modelado del natural. Esos mismos pasos tendrían que seguir los grabadores de medallas. Aconsejaba continuar copiando de la colección de grabados antiguos, que habían empezado [106].

Los profesores de arquitectura fueron especialmente duros con los alumnos de la Academia de San Carlos. Así, Manuel Martín Rodríguez, sobrino de Ventura Rodríguez y uno de los arquitectos más activos en la Comisión arquitectónica de la Academia de San Fernando, señaló un mal gusto en general en los diseños presentados por ellos. Notaba falta de proporción en el todo y en las partes. Había pesadez y escasa inteligencia en los ornatos, poco dibujo, menos inteligencia en las sombras y ninguna degradación en ellas [107].

[105] Informe de Manuel Salvador Carmona. 22 de noviembre de 1796. *Ibidem.*

[106] Informe de Pedro González de Sepúlveda. Madrid, 26 de noviembre de 1796. *Ibidem.*

[107] Informe de Manuel Martín Rodríguez. Madrid, 31 de octubre de 1796. *Ibidem.*

El madrileño Manuel Machuca y Vargas, arquitecto del Real Sitio del Retiro y director principal de la catedral de Cádiz, se mostró algo menos exigente que su compañero: opinaba que se había adelantado bastante en la delineación desde el establecimiento de la Academia, pero que se requería más corrección en la distribución, proporciones y gusto de ornatos [108]. Por su parte, Guillermo Casanova pensaba que los proyectos arquitectónicos manifestaban la falta de los principios fundamentales en los dibujos, conocimiento de los empujes, discernimiento en la elección del buen gusto para el ornato y estudio de las proporciones que debían guardar entre sí todas las partes que componen un edificio con respecto al uso a que se destina [109].

De esta forma, los arquitectos, cuyo vitruvianismo es bien manifiesto en sus opiniones, parecían ver en estas obras la semilla del excesivo barroquismo decorativo de los edificios mexicanos. Casanova se abría en sus juicios hacia una propuesta más moderna, en algo más funcionalista. Todavía era pronto para exigir un incipiente clasicismo estético en los proyectos de los discípulos, que tan sólo podían acercarse a la Antigüedad a través de estampas y dibujos. Tolsá, el más destacado promotor de la depuración arquitectónica, hacía muy poco que había llegado a la Academia de San Carlos y se dedicaba entonces, sobre todo, a la escultura, el género artístico menos criticado de entre todos por los profesores de la Corte al juzgar las obras de estos alumnos.

La Academia de San Fernando, así pues, había servido de modelo a la hora de fundar la de San Carlos de Nueva España al proporcionar su experiencia institucional y unos estatutos, que, salvo algunas excepciones notables, se reflejaron con casi total fidelidad en los suyos. Pero en el círculo académico madrileño se veía con cierta desconfianza al nuevo organismo que, a pesar de la lejanía, le quitaba competencias en América. Con su fundación, parecía confirmarse, después de la creación de la valenciana, una línea política de proliferación de estos centros docentes no programada en la Corte y surgida espontáneamente por mímesis en la periferia de las principales provincias del Reino. Con

[108] Informe de Manuel Machuca y Bargas. Buen Retiro, 2 de diciembre de 1796. *Ibidem.*

[109] El informe de Guillermo Casanova se halla en el manuscrito «Censura de las obras remitidas por la Real Academia de San Carlos de México». *Ibidem.*

ellos, la Academia de San Fernando perdía poco a poco el poder borbónico de centralización y de control del arte para el que había sido creada.

Su papel fue, no obstante, muy importante en estos momentos iniciales de la Academia mexicana: le suministró profesores y, muchas veces a regañadientes, modelos, obras de arte y libros como instrumentos docentes básicos para cubrir sus mínimas primeras necesidades. Sirvió de árbitro en las rencillas entre los profesores y Gil, el director general, y, sobre todo, de juez a la hora de apreciar los adelantos de los alumnos hispanonovos.

Sin embargo, no había una tradición artística importante en México cimentada en la cultura europea, en la que basar con cierta solidez el nuevo organismo docente. Por ello, se tuvo que acudir de continuo a la Corte, al Madrid de la Ilustración. Aunque los fundadores desearan conseguir lo mejor para la Academia de San Carlos bajo el patronazgo del rey, quien tuvo que aprobar su fundación como un hecho consumado, no siempre lo lograría. Así ocurrió, por ejemplo, con los directores de las tres Bellas Artes, pues no fueron a América los que Jerónimo Antonio Gil solicitara con, quizás, demasiadas pretensiones, sino los que entonces estaban dispuestos a dejar la Península y aventurarse en lo desconocido para intentar enriquecerse de algún modo. Que los artistas viajeros trataran de ganarse la vida en América, no significaba, obviamente, que carecieran de todo idealismo, pues tuvieron que enfrentarse con una empresa demasiado novedosa y llena de todo tipo de carencias y de riesgos.

La labor de la Real Academia de San Fernando en la América hispana, con la casi única excepción aquí estudiada de sus relaciones con la recién nacida de San Carlos, fue, quizás, en exceso escueta y, desde luego, menos representativa que en el territorio de la España peninsular. Aquí trató de controlarlo todo bajo la idea de propagar el nuevo clasicismo, en boga en Europa, y luchar contra los «incompetentes» arquitectos de provincias, salidos de una sociedad gremial, que seguían empleando un lenguaje artístico barroco decorativo, no estructural, ya trasnochado. No tuvo capacidad de llegar a territorio tan alejado de la Corte con un océano por medio y controlado, en cierta forma, por un cuerpo tan competente como era el de los ingenieros militares, mitad arquitectos mitad soldados. Y cuando se encontró con los proyectos diseñados por éstos, siempre los rechazaría.

Que los ingenieros militares españoles en América fueron incomprendidos por la Academia de San Fernando cuando diseñaron proyectos para edificios civiles o religiosos, es algo demostrado elocuentemente en las actas de la Comisión de Arquitectura. Así, en la reunión del 6 de marzo de 1792 los cinco diseños formados por el ingeniero Manuel Agustín Mascaró para la construcción de una Casa Dirección y Fábrica de Tabacos en la ciudad de México, remitidos a este organismo por el conde de Floridablanca, fueron rechazados por considerarse defectuosos en su aspecto y construcción. Se nombró para realizarlos a un arquitecto de la Academia, a Antonio González Velázquez [110].

Lo mismo sucedió con el proyecto de Domingo Esquiaqui, teniente coronel de artillería, para reedificar el palacio virreinal de Santa Fe, que se había arruinado por el terremoto acaecido el año 1786. Éste había sido remitido el 15 de enero de 1795 por Silvestre Collar a la Academia para que le informara. La Comisión de Arquitectura, en su junta del 17 de enero de 1795, notó en falta la tasación de la obra, que no vino con los ocho planos enviados, y los devolvió al Consejo de Indias el 10 de marzo [111]. En la reunión del 13 de febrero de ese mismo año se desaprobaron. Después, en la junta ordinaria de la Academia del 7 de enero de 1798 se tuvo a bien nombrar para el «desempeño de tan importante obra» a Pedro Arnal, lo que se comunicó tanto a ese Supremo Consejo como al interesado [112].

[110] Oficio de Luis Paret, fechado el 8 de marzo de 1792, dirigido a Isidoro Bosarte, relacionándole los asuntos tratados en la junta de la Comisión de Arquitectura del 6 de marzo y el dictamen de dicha Comisión. A.A.S.F.: Leg.: 1-28/1. También en las actas de la junta ordinaria del 1 de abril de 1792. A.A.S.F.: Leg.: 3/85, fol. 193 rev.

[111] Oficio de Silvestre Collar dirigido a Isidoro Bosarte. Madrid, 15 de enero de 1795. El expediente se devolvió al Consejo de Indias el 10 de marzo insertándose el dictamen de esta Comisión, que lo desaprobó con fecha del 13 de febrero.

[112] Actas de la junta ordinaria del 7 de enero de 1798. A.A.S.F.: 86/3, fol. 90 rev. y 91 anv. En las actas de la junta ordinaria del 4 de febrero de 1798 se indica que se informó al Supremo Consejo de Indias del nombramiento de Pedro Arnal para realizar el proyecto del palacio virreinal de Santa Fe. *Ibidem,* fol. 92. En las actas de la junta del 4 de marzo de 1798 se leyó el oficio de Silvestre Collar, escribano de Cámara del Consejo de Indias, expresando que quedaba enterado de esta disposición. *Ibidem,* fol. 94.

LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO Y LAS CATEDRALES AMERICANAS

El poder que los dos decretos del 23 y 25 de noviembre de 1777, firmados por el conde de Floridablanca, concedió a la Academia para controlar la calidad de cuantos proyectos arquitectónicos se hicieran en el Reino, acomodándolos al clasicismo, se incrementaría con la creación, ya en 1786, de la Comisión de Arquitectura como principal organismo fiscalizador. Integrada por un secretario, que a su vez era el vicesecretario de esta entidad, y por los directores y tenientes directores de arquitectura, su función era la de examinar e informar los diseños de nuevas obras, aprobándolos si estaban conformes con las reglas del buen arte y reprobando los erróneos o irregulares. Los defectos de los proyectos, que no merecían aprobarse ni suspenderse, eran corregidos y anotados con cierto detenimiento, llamándose muchas veces a los arquitectos a la Academia a fin de que se entrevistaran con algún miembro designado para que le hiciera las observaciones y aclaraciones pertinentes [113].

La Comisión de Arquitectura se solía reunir por lo general una vez al mes en junta particular de trabajo. Los expedientes de los proyectos enviados a la Academia eran remitidos junto con un oficio, en el que se inventariaban con brevedad, se hacía una minuta, por su secretario al de la Comisión. Después de celebrarse la sesión, en la cual se estudiaban con minucia, eran devueltos a aquél con los informes correspondientes, levantándose seguidamente el acta de los asuntos tratados y de los acuerdos, a los que había llegado [114]. El secretario de la Academia leía estos informes en las juntas ordinarias, confirmándose en ellas el parecer de dicha Comisión y reseñándose, asimismo, brevemente en sus actas. A continuación, se devolvían los proyectos a sus lugares de origen con sus respectivos informes acompañados por oficios en los que se historiaba, o recordaba, el asunto y el proceso seguido para su resolución. La documentación —cartas, oficios, minutas, borradores...— se conservaba en el archivo. Pero, ya a finales de siglo,

[113] Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805). A.A.S.F.: 3/139.

[114] Los informes correspondientes a la Comisión de Arquitectura en A.A.S.F.: (1778-1797): Leg.: 1-28/1.-(1798-1804): Leg.: 1-28/2.-(1802): Leg.: 1-28/3.-(1803): Legajo: 1-28/4, y (1758-1815): Leg.: 1-28/5.

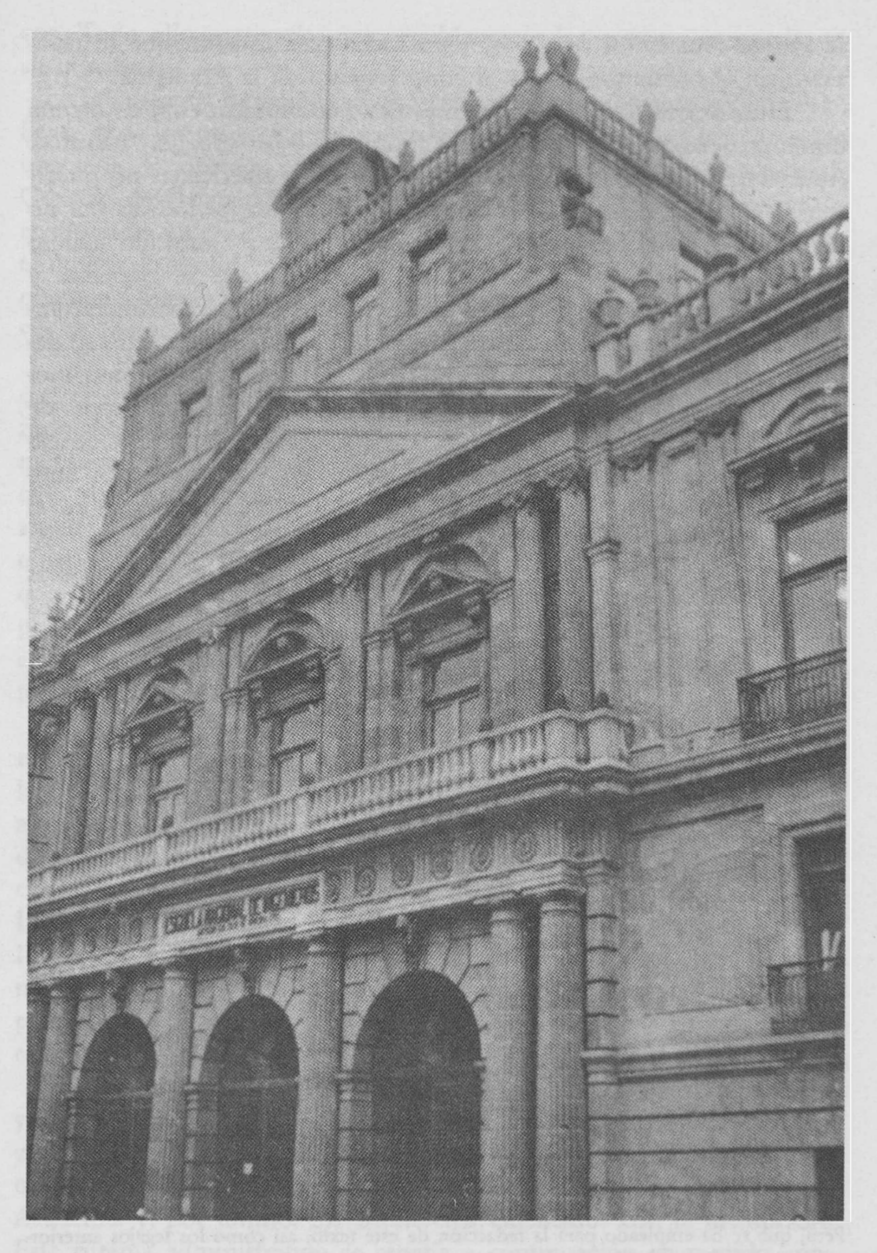


Figura 11. La fachada del Palacio de Minería de México. 1797-1813. Manuel Tolsá.

se acordó retener los proyectos reprobados para impedir que se realizaran sin el consentimiento y el conocimiento de la Academia.

Estas disposiciones, lógicamente, también repercutieron de alguna forma en las construcciones que se hacían al otro lado del Atlántico. Aunque la inmensa mayoría de las realizaciones americanas no pudieron ser supervisadas por la Academia en estas juntas periódicas por no remitírsele los diseños previos, la existencia de esta Comisión incidió mucho más en los proyectos para las catedrales, que se erigieron al crearse nuevas diócesis o que se volvían a construir al haberse derrumbado las anteriores por efecto de los frecuentes terremotos. Ello se debía, en cierta forma, a que estos edificios se consideraban como modelos arquitectónicos de primer orden, que debían de servir de ejemplos. Esta institución colaboró, así, estrechamente con el Consejo de Indias, asesorándolo con alguna frecuencia en materia artística, aunque en realidad tal asesoramiento nunca fuera cuantitativamente el necesario [115].

En efecto, el proceso de realización de los proyectos para las obras americanas en la Academia de San Fernando adoleció siempre de una excesiva y compleja burocracia con el intercambio continuo de oficios y cartas entre el Consejo de Indias y esta entidad, y de ella con los arquitectos encargados de los diseños. El centralismo y la doble competencia de ambos organismos ralentizó, así, la creatividad, al mismo tiempo que los arquitectos, sobrecargados de numerosos trabajos y sin manifestar un gran entusiasmo por los encargos ultramarinos, demasiado distantes en el espacio y en el tiempo, siempre retardaron la realización de los planos. La falta de interés se debía, además de a cierta penuria en los emolumentos, a que la lejanía de los edificios que debían proyectar no les permitía ejecutarlos al pie de la obra, ni tan siquiera encargarlos la mayoría de las veces a personas hábiles de su entera confianza. La carencia de maestros suficientemente cualificados en Hispanoamérica aumentó mucho este desencanto previo de los primeros arquitectos de la Academia, que veían sus proyectos como utópi-

[115] Sobre las nuevas catedrales americanas: A.A.S.F.: Arquitectura. Catedrales, 1766-1862.: Leg.: 2-32/5. En este legajo se halla la documentación existente sobre las catedrales de Cuenca en el Reino de Quito, de Santiago de Cuba y de Popayán en el reino del Perú, que se ha empleado para la redacción de este texto, así como los legajos anteriormente indicados en las notas 113 y 114.

cos. Todo ello motivaría muy posiblemente los retrasos, renuncias y sustituciones.

Tal proceso burocrático tan largo como desesperante para la realización de los proyectos de nuevas catedrales se iniciaba por medio de una serie de informes remitidos por los gobernadores y los obispos al Consejo de Indias. Estas memorias solían ser de dos tipos diferentes: económicas y de necesidades arquitectónicas. En aquellas se indicaban el dinero disponible para hacer las obras y los medios designados para obtener o aumentar esos fondos, que, por lo general, se lograban a través de impuestos comerciales.

En los informes sobre las necesidades arquitectónicas se describía con cierta precisión el lugar que ocuparía el nuevo templo. Era localizado dentro de su entorno urbano y se indicaban, asimismo, las dimensiones del solar disponible. Se analizaban igualmente la distribución de los distintos elementos o partes necesarias y los materiales arquitectónicos disponibles en la localidad o su entorno geográfico. Los obispos aludían con bastante preocupación a los fenómenos naturales que condicionaban de algún modo la concepción de los diseños, que, por lo general, eran los continuos terremotos. Por ello se prefería el empleo de cúpulas poco desarrolladas. También, solían indicar la existencia o falta de arquitectos y maestros de obras cualificados.

Había una distribución o delimitación de funciones a la hora de redactar estos memoriales entre las autoridades eclesiásticas y las seculares. A éstas, virreyes y gobernadores, competía informar sobre los asuntos económicos. Aquéllas, obispos y arzobispos, escribían acerca de las necesidades arquitectónicas. Y, en relación con tales competencias, es posible percibir el laconismo de unos y la elocuencia de otros. La minuciosidad y esa cierta cultura eclesiástica en esta época de la Ilustración parece contrastar con el realismo materialista, con los pies más en la tierra, de los sables o de las autoridades civiles, despreocupadas de las estructuras y de los ornatos clasicistas de los templos y obsesionadas con lograr y administrar los fondos necesarios.

El proceso burocrático para el encargo y la realización de los proyectos pasaba por varias fases consecutivas en un farragoso viaje de ida y de vuelta de los papeles entintados, que protagonizaban primero obispos y gobernadores, después el Consejo de Indias, más tarde la Academia y, por último, los arquitectos vinculados con la institución. Este sistema administrativo se repetía a continuación en sentido con-

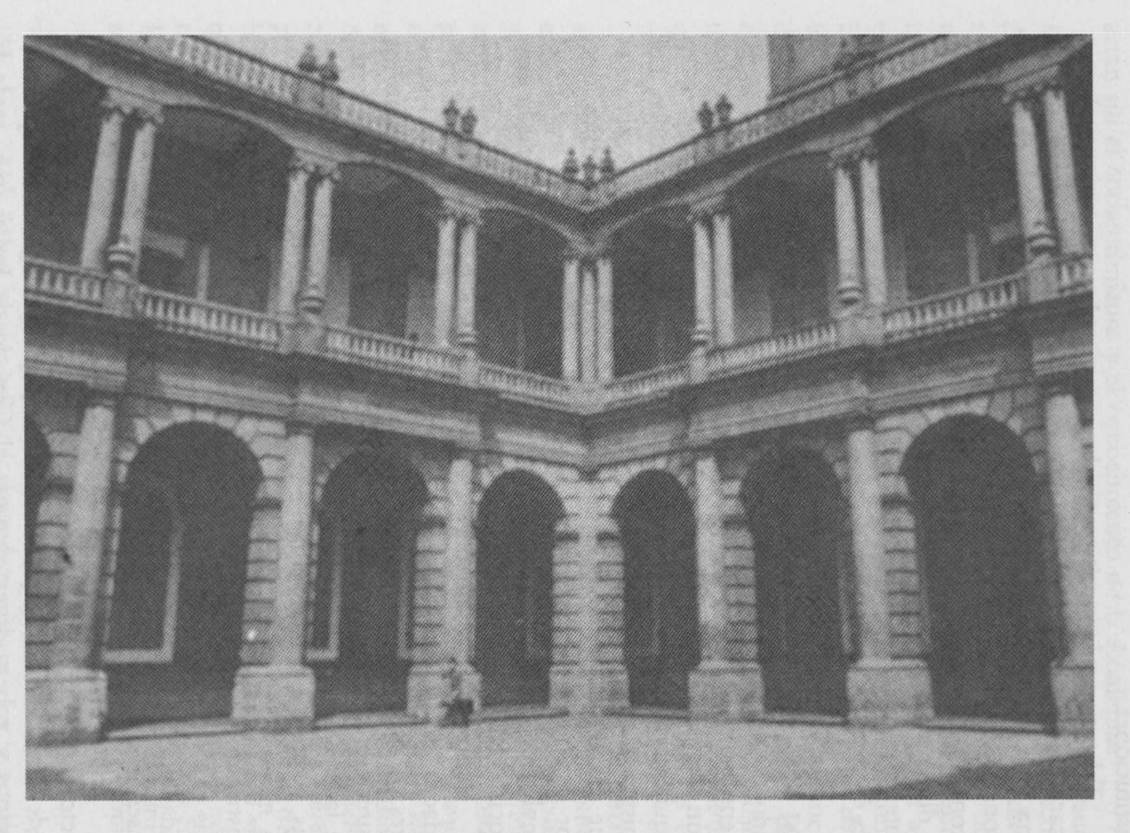


Figura 12. Claustro del Palacio de Minería de México. 1800. Manuel Tolsá.

trario. Todo ello generaba una gran cantidad de papeles, conservados casi por completo en el archivo de la Academia de San Fernando.

El Consejo de Indias, que aparece como el principal intermediario del proceso administrativo entre los clientes y arquitectos, una vez recibidas las solicitudes de los obispos y gobernadores, las remitía a la Academia, tal y como exigían las disposiciones regias desde 1777 y, sobre todo, a partir de 1786. El secretario de esta institución borbónica —de una forma especial en esta época Isidoro Bosarte, que fue un extraordinario gestor entre 1792 y 1807— controlaba toda esa burocracia, distribuyéndola de la forma más adecuada entre los organismos y las personas implicadas. Él centralizaba toda la información y primero enviaba el expediente de solicitud integrado por las memorias y los oficios remitidos por el Consejo de Indias a la afanosa Comisión de Arquitectura a través de su secretario, ahora el pintor Luis Paret. La junta de este organismo, que solía reunirse por lo menos una vez al mes, informaba minuciosamente designando al arquitecto encargado de los proyectos, y devolvía el expediente de nuevo al secretario de la Academia para que lo acordado fuera aprobado en las juntas particulares, reflejándose en sus actas. Éste, también se entendía con el arquitecto por medio de oficios y se ocupaba de informar al Consejo de Indias sobre el desarrollo del proceso. La demora en la realización de los diseños provocaba nuevos oficios en los que se resumían los diversos acuerdos, recordándose, así, el estado burocrático de la gestión. Las autoridades seculares y eclesiásticas de ultramar fueron siempre las peores informadas debido precisamente a la lejanía, que dilataba el tiempo necesario para relacionarse con ellas. Pero su voz suele estar casi siempre presente por medio de continuas reclamaciones ante las reiteradas demoras.

La Comisión de Arquitectura de la Academia con la idea de agradar al Consejo de Indias y de que se realizaran obras de auténtica calidad arquitectónica, siempre asignó estos proyectos de catedrales americanas a sus mejores arquitectos disponibles. Eran sus directores y tenientes directores, personas tan sobresalientes y vinculadas a esta entidad como Manuel Martín Rodríguez, Pedro Arnal, Juan Antonio Cuervo y Antonio López Aguado. Todos ellos estaban vinculados entre sí por el mismo credo clasicista.

La catedral de Cuenca en el reino de Quito

La Real Academia de San Fernando estuvo ocupada en la realización de los proyectos para la construcción de la iglesia catedral, el palacio episcopal y el seminario conciliar de la nueva diócesis de Cuenca, perteneciente a la provincia de Quito, desde el mes de agosto de 1789 hasta 1814. La delineación de los dibujos se fue retrasando largamente a juzgar por la documentación existente en el Archivo de esta institución artística borbónica. La empresa, mandada por la real orden del 12 de febrero de 1797, ocupó sucesivamente a tres secretarios, José Moreno, Isidoro Bosarte y José Munárriz, y se encargó a otros tantos arquitectos como directores de arquitectura más antiguos: Pedro Arnal, Manuel Martín Rodríguez y Antonio López Aguado, quien, por fin, realizó los dibujos en 1806 [116].

Tanto Pedro Arnal como Manuel Martín Rodríguez fueron retrasando considerablemente este encargo, que no cumplieron, a pesar de los reiterados oficios de esos secretarios pidiéndoles la realización de los proyectos. El primero de ellos, había sido elegido para hacer este trabajo, encomendado por el rey a la Academia a través de Antonio Porlier, el 29 de agosto de 1789, por su calidad de director de arquitectura más antiguo [117]. Pero el 10 de junio de 1791 aún no los tenía dibujados, disculpándose a José Moreno por haber perdido los borradores [118]. La Comisión de Arquitectura había resuelto en 1789 que los planos para los tres edificios los confeccionara un mismo arquitecto por razones de conveniencia y economía.

[116] A.S.F.: Leg.: 2-32/5.

[117] Oficio de Joseph Moreno, secretario de la Comisión de Arquitectura, dirigido a Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando. Madrid, 30 de agosto de 1789. Éste comunicó a Antonio Porlier, secretario del Despacho de Gracia y Justicia de Indias, el nombramiento de Pedro Arnal según lo acordado por la Comisión de Arquitectura en su junta del 17 de octubre de 1789. Madrid, 17 de octubre de 1789. A.S.F.: Leg.: 2-32/5.

[118] Carta de Pedro Arnal a José Moreno fechada el 10 de junio de 1791. Moreno le había recordado el 8 de junio que debía realizar los diseños encargados. Arnal contestó en su carta: «con este aviso de V. S. he tomado de nuevo la formación de los expresados diseños cuyos borradores, pues extravié parte de ellos, enviaré con la mayor brevedad a la junta de la Comisión de Arquitectura para su censura». Pero, a pesar de esta promesa, los proyectos no llegaron a la Academia. A.S.F.: Leg.: 2-32/5.

Pedro Arnal desempeñó en estos años una gran actividad tal y como se puede comprobar en las actas de las juntas de la Comisión de Arquitectura. En 1791 se le encargaron nuevos diseños para la nueva población de San Carlos en el valle de Santa Elena y realizó en marzo de este año cuatro dibujos para la nueva iglesia en la población de Granadella en el Principado de Cataluña, que fueron aprobados [119]. En junio de 1792 diseñaría un tabernáculo y sagrario para la parroquia de Santa María de Madrid [120]. Ya en 1795 hizo por vía de caridad cinco planos para la construcción de una parroquia en el pueblo de Cavalles en el Principado de Asturias. También, dibujó entonces un puente entre los pueblos de Móstoles y Navalcarnero sobre el río Guadarrama en el camino a Extremadura [121]. Esta actividad posiblemente sería la culpable de que dejara en olvido el encargo para la catedral de Cuenca en el Reino de Quito.

El 1 de junio de 1798 se encargó a Manuel Martín Rodríguez, sobrino y discípulo de Ventura Rodríguez, la realización de tales diseños, irrealizados por parte de Pedro Arnal. Pero tampoco los hizo debido a que tuvo que trasladarse a Zaragoza por orden del rey, al ser nombra-

[119] Oficio de José Moreno, fechado en Madrid el 26 de junio de 1791, dirigido al secretario de la Academia, indicándole los asuntos tratados en la junta de la Comisión de Arquitectura del 21 de junio. Se encargaron a Pedro Arnal los diseños para la nueva población de San Carlos en el valle de Santa Elena al haber sido reprobados los primeros. En otro oficio de José Moreno al secretario de la Academia con fecha 25 de marzo de 1791 se indica la devolución de cuatro dibujos realizados por Pedro Arnal para la construcción de la nueva población de Granadella. A.S.F.: 28-1/1 (Informes de la Comisión de Arquitectura. 1788-1797).

[120] Oficio de Luis Paret, secretario de la Comisión de Arquitectura, dirigido a Isidoro Bosarte, secretario de la Academia de San Fernando, remitiéndole los expedientes informados por la junta de la Comisión de Arquitectura del 26 de mayo de 1792. El diseño ejecutado por el director Pedro Arnal para un tabernáculo y sagrario en la parroquia de Santa María de Madrid fue enteramente aprobado. A.A.S.F.: Leg.: 28-1/1.

[121] Oficio de Luis Paret dirigido a Isidoro Bosarte, fechado el 2 de abril de 1795, indicándole que, de conformidad con lo acordado por la Comisión de Arquitectura en su junta del 13 de febrero, le pasa para que dé cuenta a la Academia un expediente sobre la construcción de una nueva parroquia en pueblo de Cavalles, Principado de Asturias, acompañado de siete planos, dos de los cuales, que habían sido ejecutados por Juan de Roza Anguellez, fueron desaprobados por la misma Comisión y los cinco restantes, firmados por el director de Arquitectura Pedro Arnal, aprobados por ella con elogio de todas sus partes. Se vio en la junta ordinaria del 5 de abril de 1795. A.S.F.: Leg.: 28-1/1.

do director de las obras del Canal Imperial y Real de Tauste [122]. Isidoro Bosarte le pidió por oficio, fechado el 7 de diciembre de 1805, la devolución de las noticias y de los presupuestos, que le dieron por vía reservada para la formación de los planos, perdidos por el descuido de los apoderados. Este secretario y el también apoderado Adrián de Elosúa estarían ocupados hasta el mes de abril de 1806 en la búsqueda infructuosa de esos papeles [123].

Después de que la Academia lograra recuperar las cartas perdidas del obispo de la nueva diócesis de Cuenca, dirigidas al presidente del Reino de Quito, y de éste, Luis Muñoz de Guzmán, a Eugenio Llagu-

[122] Pedro Cevallos escribió desde San Lorenzo el 2 de diciembre de 1805 a Isidoro Bosarte. Relató minuciosamente el proceso burocrático seguido para la construcción de esta catedral desde que Manuel Martín Rodríguez fuera encargado de realizar los proyectos. Se había pedido a este arquitecto nombrado por la Academia, a quien se le entregó por vía reservada noticias del presidente del reino de Quito sobre la capacidad, dimensiones y distribución de los tres edificios, que enviara los planos, dirigiera las obras y proporcionara un cálculo prudencial del costo total de las mismas y las correspondientes instrucciones para su ejecución. Afirmaba que el arquitecto estaba entorpeciendo el asunto. El 9 de noviembre de 1805 se le preguntó sobre el estado de dichos planos y si podía o no ejecutarlos. El 20 de ese mismo mes contestó que ni los había comenzado durante su estancia en Madrid, ni los podía levantar entonces por sus ocupaciones. Cevallos concluía la carta pidiendo a la Academia que exigiera a Rodríguez los presupuestos que se le dieron por el Ministerio de Gracia y Justicia de Indias y se nombrara a otro facultativo. A.A.S.F.: Leg.: 2-32/5.

[123] El 14 de diciembre de 1805 Manuel Martín Rodríguez escribió a Isidoro Bosarte disculpándose por la pérdida de los documentos reclamados. Le decía «que la precipitación con que me fue forzoso trasladarme a Zaragoza para dar el debido cumplimiento a la Orden de S. M. quando se dignó nombrarme director de las obras del Canal Imperial y Real de Tauste, abandonando mi casa, no me dió lugar a que arreglara los papeles que tenía en ella; y mucho menos a formar lista o inventario para su entrega al Apoderado que dejé encargado de mis asuntos». Atribuyó a los cambios de Apoderado la falta, entre otros motivos, de varios libros y papeles. En la junta particular de la Academia del 2 de febrero de 1806 se indicó que Adrián de Elosúa estaba buscando los papeles de la catedral de Quito entre los documentos que tenía pertenecientes a Manuel Rodríguez. En la del 2 de marzo se confirmó la pérdida y se acordó enviar los datos existentes en la secretaria y que Cevallos remitiera los que tuviera. La búsqueda de estos papeles generó una riada burocrática de oficios entre Bosarte, Elosúa, Cevallos y José Caballero. Éste último por fin envió al secretario de la Academia la carta del presidente de Quito del 21 de diciembre de 1798 y copia del informe del obispo de la ciudad de Cuenca del reino del Perú, en la que indica la extensión, capacidad, altura y demás requisitos, que se debían tener presentes para hacer los planos y diseños de la catedral. *Ibidem.*

no, fechadas respectivamente el 28 de octubre y el 21 de diciembre de 1797, Antonio Aguado fue designado el 10 de mayo de 1806 para que diseñara los proyectos [124]. El 3 de julio de ese mismo año la Comisión de Arquitectura reconocería y aprobaría los borradores de los seis diseños ejecutados por el director de arquitectura [125].

Es importante destacar aquí las referidas cartas del obispo de Cuenca y del gobernador de Quito porque se expresan en ellas sus ideas sobre la fábrica de tales edificios. Luis Muñoz de Guzmán se ocupó de los aspectos económicos. Los costes de estas obras se conseguirían de los dos reales en carga de cacao, que se extraían desde el año 1788. Así, en 1797, ya se disponía de 89.000 reales. Pero el informe del obispo es bastante más interesante desde el punto de vista arquitectónico, ya que en él analiza tanto el solar, que los tres edificios ocuparían, como su distribución más adecuada y la forma de obtener los materiales a emplear en ellos. La catedral, el palacio episcopal y el seminario se construirían en el terreno ocupado por el colegio de jesuitas, que tenía una extensión de 120 varas castellanas, situándose su fachada principal en la plaza mayor. La mitad de ese solar se dedicaría al templo catedralicio y en la parte restante, dividida en otras dos iguales, se construirían el seminario y el palacio episcopal. El obispo estaba convencido de la conveniencia de rodear a la iglesia por medio de un atrio por los frentes principales y los laterales para no estrechar las calles. En su testera se edificaría la capilla del Sagrario para los sacerdotes. Se quejaba de que era prácticamente imposible hallar en la región maestros capaces de realizar una obra sólida y buena. Sin embargo, alabó los materiales constructivos de la zona, que consideraba muy aprovechables [126].

[124] Oficio a Antonio Aguado encargándole la realización de los planos de la catedral de Cuenca en Quito. Pasó la junta particular del 1 de junio de 1806. *Ibidem.*

[125] Oficio fechado el 3 de julio de 1806 de Isidoro Bosarte. Indicaba que la Comisión de Arquitectura en su junta del 3 de julio había reconocido seis diseños en borrador ejecutados por Antonio Aguado, director de arquitectura, para la construcción de la catedral, seminario y palacio episcopal. Los juzgaron adecuados y fueron aprobados. *Ibidem.*

[126] Copia de la carta del obispo de Cuenca al presidente del reino de Quito fechada el 28 de octubre de 1797. Incluye la carta dirigida por Luis Muñoz de Guzmán a Eugenio Llaguno Amirola, fechada el 21 de diciembre de 1797 en Quito, en la que le indica el dinero disponible hasta la fecha para la construcción de la catedral.

Los 9 diseños hechos por duplicado, el informe facultativo, el cálculo económico prudencial y las instrucciones para la construcción de estos edificios delineados por Antonio Aguado fueron aprobados definitivamente por la Comisión de Arquitectura en su junta del 5 de noviembre de 1806. Los dibujos comprendían la planta baja, la principal, fachadas trasera y lateral, cortes transversal y longitudinal y dos perfiles. Todos ellos eran descritos y explicados [127].

Antonio Aguado recurriría con fecha del 13 de junio de 1807 a la Academia, porque aún no se le habían abonado sus honorarios, reclamación que esta entidad aprobó en la junta particular del 5 de julio y elevó al marqués José Antonio Caballero [128]. No hay más noticias sobre tales obras en este archivo, con la excepción de la instancia que el arquitecto dirigió el 18 de agosto de 1814 a José Munárriz, pidiéndole un certificado de la aprobación y tasa, que la Comisión de Arquitectura hizo de su proyecto, contestada el 24 de agosto de ese mismo año [129].

La catedral de Cuba

La realización de los diseños de la catedral de Santiago en Cuba fue otro de los encargos de templos catedralicios hispanoamericanos que ocupó durante la última década del siglo XVIII a la Real Academia

[127] Carta de Antonio Aguado a Bosarte fechada el 4 de noviembre de 1806. Realizó el proyectó en nueve diseños, que comprendían: planta baja, principal, fachada principal, fachada de la espalda, costado, corte de largo, corte por ancho y dos perfiles en grande con la descripción, explicación y cálculo del proyecto. Oficio del 6 de noviembre indicando que la Comisión de Arquitectura ha aprobado el proyecto de Aguado en su junta del 5 de noviembre. Éste fue enviado a José Antonio Caballero el 1 de noviembre. *Ibidem*.

[128] Copia de la instancia de Antonio Aguado del 13 de junio de 1807. Oficio del secretario de la Academia dirigida por el marqués Caballero, fechado el 2 de julio. Se reclaman los honorarios del arquitecto Antonio Aguado, que aún no se le habían satisfecho. La reclamación se aprobó en la junta particular del 5 de julio. *Ibidem*.

[129] Instancia de Antonio Aguado dirigida a Munárriz, pidiéndole un certificado de la aprobación y tasa, que hizo la Comisión de su proyecto y trabajo para la catedral. Certificación expedida por José Luis Munárriz, consiliario de la Real Junta de Hospitales de la Corte, individuo de la Real Academia Española y Académico de honor de San Fernando, 24 de agosto de 1814. *Ibidem*.

de Bellas Artes de San Fernando. La planificación de esta iglesia recayó, una vez más, en Manuel Martín Rodríguez, que aparece, así, como uno de los arquitectos más favorecidos por esta institución, al proporcionarle una serie de proyectos americanos, entre ellos los de las catedrales de la ciudad de Cuenca en la provincia de Quito y de Popayán en el reino del Perú, que no llegó a hacer.

Tal obra provocaría, en su inicio, la desautorización de la Academia de los planos formados por ingenieros militares establecidos en América. Parece haber de esta forma, en el fondo, un problema de competencias entre los arquitectos y ese cuerpo militar, que el organismo decantaría casi siempre en favor de aquéllos. En este caso, los diseños originales, remitidos por el gobernador del Consejo de Indias a la censura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en agosto de 1790, del ingeniero Ventura Bureta, enmendados por el también ingeniero Miguel de Hermosilla, para la construcción de la iglesia catedral de Cuba fueron considerados como incorrectos e indignos «de servir para una obra tan dispendiosa y tan propia de su clase» por la junta del 22 de septiembre de 1790 de la Comisión de Arquitectura, según dictamen firmado por Luis Paret [130].

Francisco Moñino, después de consultar al obispo y al gobernador de Cuba a través del marqués de Bejamar, dio autorización para que la Academia elaborase nuevos proyectos con fecha del 15 de julio de 1791, que pasó por la junta particular del 7 de agosto [131]. Al día siguiente, se escribió a Manuel Martín Rodríguez encargándole la realización de los dibujos y remitiéndole un informe del gobernador, una copia de la cédula del rey, un plano general del terreno en el que se debía edificar el nuevo templo y tres diseños hechos, al parecer, por

[130] Oficio de Antonio Ponz dirigido a José Moreno, fechado el 3 de septiembre de 1790, relacionándole los expedientes que le envía para que fueran informados por la junta de la Comisión de Arquitectura. Entre ellos figura un expediente de la catedral de Santiago de Cuba en dos rollos; el primero con tres dibujos y el otro con cinco. Acompañaba un avance del costo de la obra, incluido por Francisco Moñino. A.A.S.F.: Comisión de Arquitectura. Informes 1788-1797. Leg.: 1-28-1. En la junta del 22 de septiembre se desestimaron. A.A.S.F.: Leg.: 2-32/5. Lo acordado se despachó con oficio a Francisco Moñino el 28 de ese mismo mes.

[131] Oficio de Francisco Moñino dirigido a José Moreno el 15 de julio de 1791, que pasó la junta particular de la Academia del 7 de agosto. Encarga a este organismo la realización de un nuevo proyecto.

Miguel de Hermosilla [132]. El arquitecto aceptó el 10 de agosto, a pesar de la desconfianza que tenía en desempeñar este asunto [133].

Manuel Martín Rodríguez, tal y como solía hacer en este tipo de obras, se demoró mucho en formar los planos pedidos. Francisco Cerdá enviaría un oficio a Isidoro Bosarte, secretario de la Academia, recordándole el asunto el 18 de marzo de 1797, que éste pasó a Luis Paret el día 30 de ese mismo mes. La junta ordinaria de la Academia del 2 de abril trató el problema y el arquitecto se disculpó aduciendo sus continuas y urgentes ocupaciones, con la promesa de evacuar la comisión a la menor brevedad posible [134].

En efecto, esta vez Manuel Martín Rodríguez cumplió su palabra, aunque se tomara bastante tiempo en llevarla a cabo: la Comisión de Arquitectura en su junta del 31 de agosto de 1798 aprobó completamente sus seis diseños [135]. A partir de esa fecha y hasta el 6 de junio de 1800 hay un silencio total en el archivo de la Academia sobre la realización de tales obras, silencio tan sólo roto por una carta de An-

[132] En la junta particular del 9 de agosto de 1791 se designó a Manuel Martín Rodríguez como arquitecto encargado de realizar el proyecto. En la del 4 de septiembre se dio cuenta haberse remitido a este director todos los papeles relativos a esa catedral. Oficio ecomendando a Manuel Martín Rodríguez la realización de los proyectos por designación de la Academia, 8 de agosto de 1791. A.A.S.F.: Leg.: 2-32/5.

[133] Carta de Manuel Martín Rodríguez dirigida a José Moreno, aceptando el encargo. Madrid, 10 de agosto de 1791. *Ibidem.*

[134] Oficio de Francisco Cerdá dirigido a Isidoro Basarte, recordándole el despacho de los planos de la catedral. Madrid, 18 de marzo de 1797. Oficio de este secretario dirigido a Luis Paret, secretario de la Comisión de Arquitectura, remitiéndole el de Cerdá. Madrid, 30 de marzo. *Ibidem.* Pasó a la junta de la Comisión de Arquitectura del 2 de abril. En la junta ordinaria de esta Academia de ese mismo día, Manuel Martín Rodríguez se disculpó por no haber hecho los proyectos debido a no habérselo permitido sus continuas y urgentes ocupaciones. A.A.S.F.: Leg.: 86-3 (Juntas generales, 1795-1802), fols. 72 rev. y 73 anv. Oficio del 19 de abril dirigido a Francisco Cerdá comunicándole lo informado por el arquitecto. A.A.S.F.: Leg.: 2-32/5. En las actas de la junta ordinaria del 30 de abril Bosarte indicó que había informado a la Academia de haber enviado tal minuta a Cerdá. A.A.S.F.: Leg.: 86-3, fol. 76 anv.

[135] Oficio de Luis Paret informando el 1 de septiembre de 1798 que la Comisión de Arquitectura había aprobado completamente el proyecto en seis planos de Manuel Martín Rodríguez para la construcción de la nueva catedral de Cuba. A.A.S.F.: 2-32/5. El 12 de septiembre escribió este arquitecto a Isidoro Bosarte en contestación a su oficio del 10 de ese mes, dándose por enterado de que su proyecto había sido enviado al Supremo Consejo de Indias por mano de su secretario Francisco Cerdá. *Ibidem.* En la junta ordinaria del 7 de octubre de ese mismo año se leyó esta carta de Rodríguez. A.A.S.F.: Leg.: 86-3, fol. 105 rev.

tonio Porcel, secretario del Consejo de Indias, a Bernardo de Iriarte. En ella, manifestaba el interés de los sucesivos obispos de Cuba para que se construyera pronto la nueva catedral, pues la antigua estaba muy deteriorada debido al terremoto acaecido en 1766 [136]. Una vez aprobados por el Consejo los planos de Martín Rodríguez el 8 de mayo de ese año, se le encargó que tratara con algunos arquitectos hábiles y honrados, discípulos de la Academia, para que se trasladaran a Cuba en comisión con la recompensa, que se indicaría. Estarían subordinados a la junta, que el rey había ordenado constituir para atender a la dirección de la fábrica y demás asuntos económicos. Porcel deseaba suprimir de los proyectos de la catedral la cúpula de media naranja o reducirla a una menor elevación para adecuarla a los frecuentes terremotos, que la región padecía.

Manuel Martín Rodríguez escribió un informe el 11 de junio de 1800 a Bernardo de Iriarte a la vista del oficio de Porcel, en el que proponía para realizar sus proyectos al arquitecto de mérito de la Real Academia de San Fernando Pascual de Rezusta a instancias de Julián Ruiz de Riafar, apoderado del obispo de Cuba. Afirmaba que la ejecución de la obra no podría encargarse a ningún discípulo de la Academia por hábil y honrado que fuera, debido a que ofrecía muchas dificultades, a pesar de lo grandioso y sencillo de su forma. Por este motivo, se designó a Rezusta, persona de talento y práctica, que estaba preparado para trasladarse a Cuba, fijándose antes su sueldo por parte de la Comisión. Iría acompañado por peones elegidos por el propio Manuel Martín Rodríguez. No estaba de acuerdo en la supresión de la cúpula, que figuraba en los diseños, pues de hacerse se rompería con la hermosura del edificio y con la proporción y analogía de sus partes con el todo. Tal modificación, también deformaría el templo proyectado, alterando la solidez, estribos y apoyos, con que estaba dispuesta la cúpula. Indicaba que Rezusta sabría resolver todos los inconvenientes, precaver los riesgos a que la catedral pudiera estar expuesta a causa

[136] Carta de Antonio Porcel dirigida a Bernardo de Iriarte el 6 de junio de 1800. A.A.S.F.: Leg.: 2-32/5. En un oficio anónimo, conservado en este mismo legajo y enviado a Porcel el 7 de junio, se indica que se encarga —posiblemente el propio Iriarte— de consultar a los profesores de arquitectura sobre la posibilidad de suprimir la media naranja, o reducirla a menor elevación de los planos aprobados, y asimismo, en proporcionar un sujeto hábil que pase a ejecutar la obra bajo las condiciones expresadas por aquél.

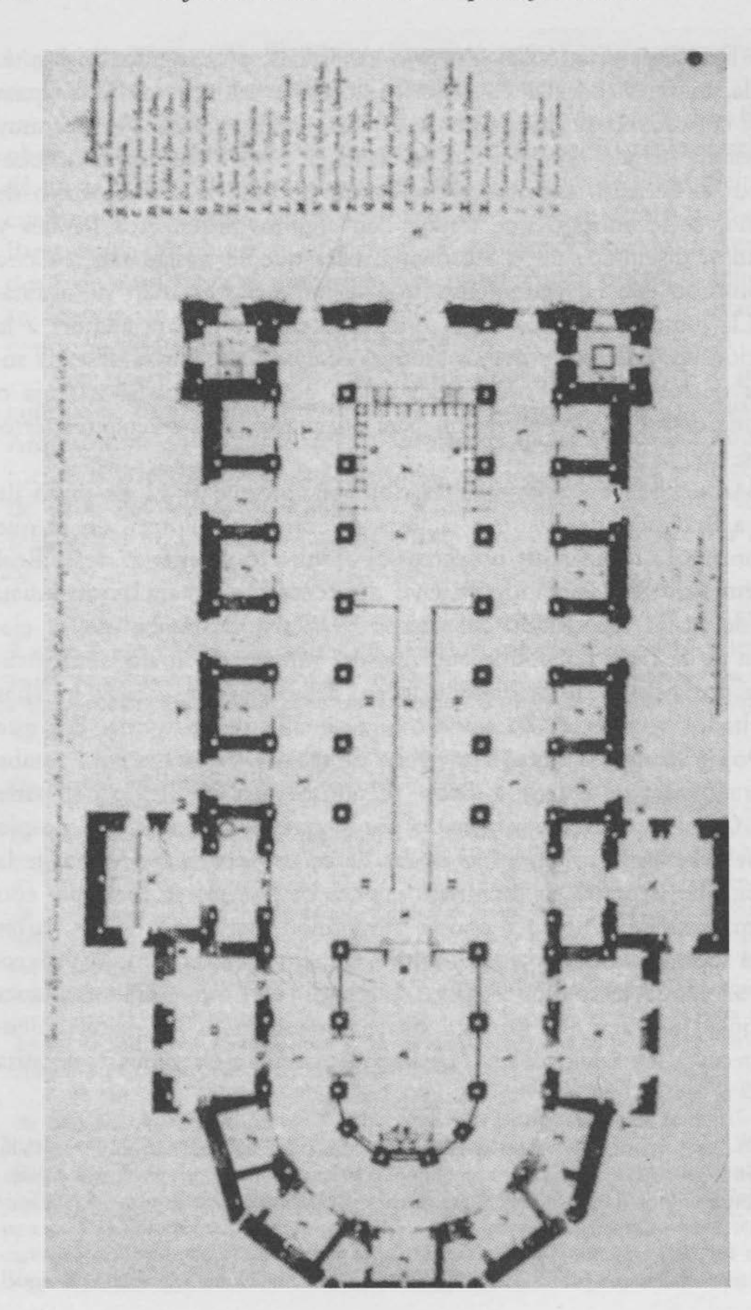


Figura 13. El proyecto para la catedral de Santiago de Cuba, realizado por la Academia de San Fernando de Madrid.

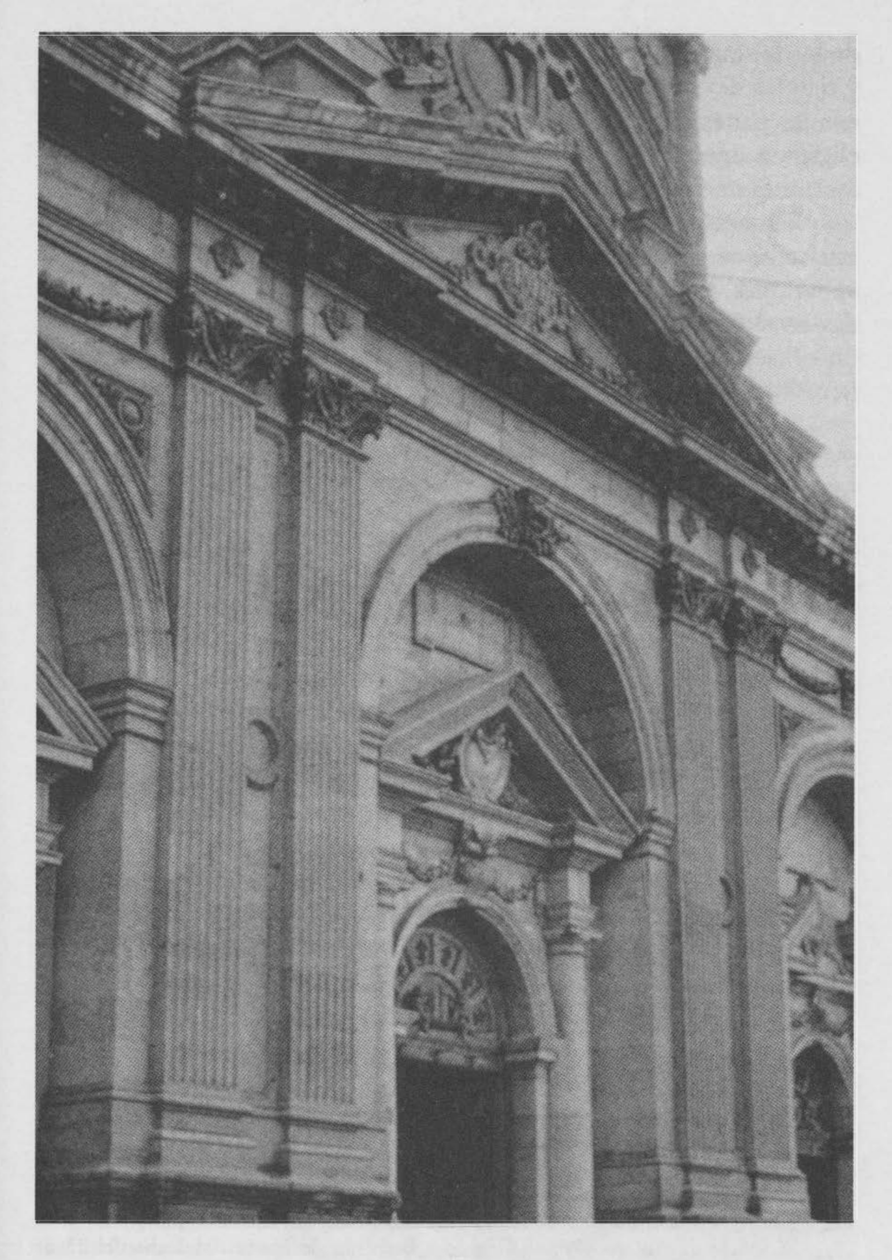


Figura 14. Santiago de Chile. Catedral. 1780-1799. Toesca.

de los seísmos. Propuso para ello la aplicación y adaptación de cinchos y tirantes de hierro en los sitios más adecuados para sujetar y concatenar las partes de mayor riesgo. También, proponía que el arquitecto eligiera a un aparejador hábil e inteligente en la montea, estudiándose los cortes de las piedras [137].

Bernardo de Iriarte envió a Antonio Porcel el 16 de junio de 1800 este informe de Manuel Martín Rodríguez sin más cambios que ciertas variaciones estilísticas. Las ideas en él expresadas debieron ser admitidas en el Consejo de Indias y, así, su secretario contestó por medio de un oficio, dándose por enterado de la designación de Rezusta y de la necesidad de que le acompañara a Cuba un aparejador hábil e inteligente en la montea. Pedía que este arquitecto fuera al Consejo para tratar sobre su asignación económica y demás condiciones para ir a la isla [138].

La catedral de Popayán en el reino del Perú

Manuel Martín Rodríguez está, una vez más, involucrado en los documentos existentes en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que se refieren a la construcción de templos catedralicios en Hispanoamérica. Su nombre se halla ahora relacionado con los proyectos para la edificación de la nueva catedral de Popayán, en el reino del Perú, actual Colombia, ciudad que en 1777 tenía una población de 7.465 habitantes y que en 1736 sufrió los efectos de un fuerte terremoto.

También hay aquí, de nuevo, el rechazo de proyectos enviados desde América, que ahora son los dibujados por Antonio García, teniente de Milicias disciplinadas de esa población. La solución definitiva estaría en los diseños de Juan Antonio Cuervo, hechos en 1805. La

[137] Borrador anónimo, posiblemente de Bernardo de Iriarte, del 16 de junio de 1800, informando a Antonio Porcel, secretario del Consejo de Indias, para noticias de este organismo sobre lo acordado por los facultativos consultados. *Ibidem*. En este mismo legajo se guarda el informe de Manuel Martín Rodríguez del 11 de junio.

[138] Oficio de Antonio Porcel dirigido a Bernardo de Iriarte con fecha del 23 de junio de 1800. *Ibidem*.

empresa, que ocupó a la Academia desde 1794, es, así pues, tan larga como burocráticamente fatigosa.

El proceso había comenzado en el mes de agosto de 1787, año en el cual el virrey de Santa Fé envió un informe al Consejo de Indias dando las dimensiones pormenorizadas de la antigua iglesia catedral en todas sus partes. El 19 de noviembre de 1793 aquél remitió a esta institución los expedientes que estaban en su poder para la reedificación de ese templo, obedeciendo así a un informe pedido por real orden del 10 de enero de 1788. El Consejo acordó que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se ocupara de este asunto, pasándola junto con un oficio, fechado el 3 de julio de 1794 y firmado por Silvestre Collar, los planos, perfil y tasación hechos en Popayán para la indicada obra por maestros de albañilería y carpintería. Se pedía que esta entidad informara sobre ellos y que respondiera si los veía adecuados o no. En el último caso, la Academia debería encargarse de diseñar nuevo proyectos. La idea aquí reflejada era la de construir una iglesia decorosa y devota, sin superfluidades o adornos excesivos y con capacidad suficiente para la población de Popayán [139].

Este oficio pasó por la junta particular de la Academia del 7 de julio de 1794 y la Comisión de Arquitectura opinó, en su reunión del día 16, que se hicieran nuevos proyectos, pues no hallaba que los diseños de Antonio García fueran de la regularidad y precisas circunstancias previstas por el oficio enviado de orden de dicho Consejo a la Academia. Luis Paret, secretario de esa Comisión, también indicaba que se había propuesto para su elaboración a Manuel Martín Rodríguez, director de arquitectura [140]. Isidoro Bosarte se lo notificó así a este arquitecto por oficio con fecha del 4 de agosto de 1794, remitiéndole al mismo tiempo el expediente, los planos reprobados de dicha catedral y el informe de la Comisión de Arquitectura [141].

[139] Oficio de Silvestre Collar dirigido a Isidoro Bosarte. Madrid, 3 de julio de 1794, A.A.S.F.: Leg.: 2-32/5.

[140] Oficio de Luis Paret datado el 17 de julio de 1794. *Ibidem*.

[141] Oficio de Isidoro Bosarte dirigido a Manuel Martín Rodríguez, 4 de agosto de 1794. *Ibidem*. En las actas de la junta ordinaria del 3 de agosto este secretario había leído un papel de Luis Paret con los asuntos despachos en la Comisión de Arquitectura del 16 de julio y el nombramiento de Manuel Martín Rodríguez. A.A.S.F.: Leg.: 3/85. En la junta ordinaria del 7 de septiembre Bosarte presentó una minuta dirigida a este arquitecto para que hiciera un nuevo plan para la catedral de Popayán. Le había enviado el



Figura 15. Santiago de Chile. Casa de la Moneda. Fachada. Toesca.

Silvestre Collar explicó en su carta del 1 de febrero de 1803 dirigida a Pedro de Silva el proceso burocrático por el que había pasado este encargo desde sus orígenes. Indicó que el gobernador de Popayán había enviado el 5 de agosto de 1801 una representación y, que por real orden del 24 de agosto de 1802 remitida al Consejo de Indias, se había pedido un informe sobre el estado de los proyectos, adjuntándose un nuevo plan y el perfil de la obra de la catedral hechos de nuevo por García. Se quejaba del excesivo tiempo transcurrido sin que hubiera habido ningún adelanto en el asunto y de la ausencia de Manuel Martín Rodríguez de la Corte, ignorándose cuando volvería a ella. Si la Academia desaprobaba el nuevo proyecto hecho *in situ* en América, pedía que se encargara a otro arquitecto de los diseños. Éstos deberían ser sencillos, lo menos costosos posible y acomodados a la poca inteligencia y conocimientos de quienes los ejecutarían. También recomendaba que se hicieran, si no con urgencia, sí con cierta brevedad [142].

Silvestre Pérez dio fe el 3 de marzo de 1803 de que la Comisión de Arquitectura en su junta de ese día había desaprobado los dos nuevos diseños de Antonio García por su «deformidad y mal gusto» [143]. El día 26 se comunicó a Silvestre Collar esta resolución, indicándole, también, que se había acordado escribir a Manuel Martín Rodríguez para interesarse por el estado de su trabajo [144]. El arquitecto contestó el 2 de abril desde Zaragoza en una carta dirigida a Bosarte. Se disculpaba aduciendo que este asunto no se le había recordado desde que se le pasó el expediente. Había estado legítimamente ocupado en varias comisiones, algunas de ellas del real servicio, habiendo aumentado sus ocupaciones en los últimos tiempos. Por último, le decía que no le era posible desempeñar la formación de estos planos por hallarse su salud «bien quebrantada» [145].

Bosarte pidió a Manuel Martín Rodríguez la devolución de cuantos documentos sobre la catedral de Popayán tuviera en su poder, lo

expediente de este templo catedralicio el 3 de agosto. A.A.S.F.: Legajo: 3/85, fol. 297 rev.

142 Carta de Silvestre Collar a Pedro de Silva. 1 de febrero de 1803. A.A.S.F.: Leg.: 2-32/5.

143 Oficio de Silvestre Pérez. 3 de marzo de 1803. *Ibidem.*

144 Oficio de Silvestre Collar. 26 de marzo de 1803. Oficio a Manuel Martín Rodríguez con la misma fecha. *Ibidem.*

que éste hizo escribiendo antes a Fermín Alcayde, su apoderado en Madrid [146]. Así, el 7 de mayo de 1803, la Academia decidió nombrar a Juan Antonio Cuervo para que diseñara los proyectos [147]. Al día siguiente, este secretario le pasó el expediente emitido por el Consejo de Indias compuesto de un pliego, dos planos reprobados y un testimonio de 92 hojas [148]. Bosarte también le indicaba que debería visitar al viceprotector. El 12 de mayo le envió los dos últimos planos desaprobados de Antonio García e insistía en las palabras de Collar al indicarle que los proyectos debían ser muy sencillos, lo menos costosos posible y acomodados a la poca inteligencia de los ejecutores [149]. Entre tanto, se notificó este nombramiento al Consejo de Indias el 22 de mayo [150].

Pero Cuervo todavía no había realizado su trabajo en octubre de 1804. Por esta razón, Silvestre Collar volvió a escribir el día 20 de este mes al presidente de la Academia, pidiéndole que presionara al arquitecto para que lo hiciera cuanto antes por lo «retrasado, recomendable y urgente del asunto» [151]. El 5 de noviembre se le preguntó por el estado de sus dibujos, a lo que contestó el 28 diciendo que estaba tomando noticias del clima, materiales que abundaban en el país y otros que parecían convenientes «para conciliar la sencillez y equidad de la obra (...) y los pocos caudales que resultan del expediente». Afirmó que ya tenía algunos trabajos hechos y que deseaba despachar el encargo lo antes posible [152]. De todo esto Bosarte informó a Collar el 10 de diciembre [153].

El secretario escribió un oficio el 31 de marzo de 1805, en el cual se informaba que la Comisión de Arquitectura en su junta del 30 del

[145] Carta de Manuel Martín Rodríguez, 2 de abril de 1803. *Ibidem.*

[146] Oficio de Isidoro Bosarte a Manuel Martín Rodríguez pidiéndole la devolución del expediente de la catedral de Popayán para que se pudiera nombrar nuevo arquitecto, 13 de abril de 1803. Respuesta de éste fechada el 16 de abril. *Ibidem.*

[147] Nota del marqués de Espeja, viceprotector de la Academia, indicando que avisó a Cuervo que será nombrado para diseñar el proyecto de la catedral de Popayán, 7 de mayo de 1803. Pasó por la junta particular de la Academia del 5 de julio. *Ibidem.*

[148] Oficio de Isidoro Bosarte a Juan Antonio Cuervo, 8 de mayo de 1803. *Ibidem.*

[149] Oficio de Isidoro Bosarte a Juan Antonio Cuervo, 12 de mayo de 1803. *Ibidem.*

[150] Oficio de Silvestre Collar, 22 de mayo de 1803. *Ibidem.*

[151] Oficio de Silvestre Collar dirigido al presidente de la Academia, 20 de octubre de 1804. *Ibidem.*

[152] Oficio de Isidoro Bosarte dirigido a Juan Antonio Cuervo, 5 de noviembre de 1804. Contestación de éste con fecha del 28 de noviembre. *Ibidem.*

corriente había reconocido siete diseños en limpio ejecutados por Juan Antonio Cuervo para la construcción de la iglesia de Popayán, habiéndolos hallado conformes con los borradores antes vistos y aprobados en la junta del 28 de febrero. Se confirmaba su completa aprobación en todas sus partes [154]. De ello se dio noticia el 4 de abril tanto al arquitecto como al Consejo de Indias por medio de Collar, al mismo tiempo que se remitía a éste todo el expediente, devuelto por el teniente director de arquitectura el 29 de marzo. En el oficio se afirmaba que el arquitecto se había acomodado a los datos y noticias proporcionados en él, a los oficios del propio Collar y a otros datos que había podido adquirir por él mismo [155].

Fuentes y bibliografía

Para la redacción de este trabajo se ha consultado con toda la minuciosidad posible y con mucho tiempo de dedicación un archivo de gran interés y tan complejo por la gran cantidad de datos que proporciona para el estudio del arte del siglo xviii, como es el de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando así como su importante biblioteca. He revisado, además de numerosos legajos, los libros de actas de sus juntas generales y extraordinarias, y de la Comisión de Arquitectura, tratando de hallar nuevos datos sobre las relaciones existentes entre esta Academia y América durante la ilustración, que en líneas generales, aunque resultan elocuentes, no fueron numerosas en exceso. Pero la documentación más interesante se halla, sin duda, en el legajo con signatura 36-3/2, que, después de haberlo estudiado con detenimiento, pude comprobar, que había sido ya publicado por Genaro Estrada en el librito titulado *Algunos papeles para la Historia de las Bellas Artes de México*, salido a la luz en esa ciudad en 1935. El hallazgo se debió a Antonio Méndez Casal, quien junto con el bibliotecario de esta Academia José Herrero cedieron con una generosidad digna de otra época esta documentación a Estrada para que la estudiara adecuadamente.

No obstante, en este mismo año de 1935 Diego Angulo Íñiguez publicó en la Universidad de Sevilla su librito *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*. En él se refirió a este mismo legajo del Archivo de la

[153] Oficio de Isidoro Bosarte dirigido a Silvestre Collar, 10 de diciembre de 1804. Pasó la junta ordinaria de la Academia del 16 de enero de 1805. *Ibidem*.

[154] Oficio del secretario de la Academia. 31 de marzo de 1805. Pasó la junta ordinaria del 31 de marzo de 1805.

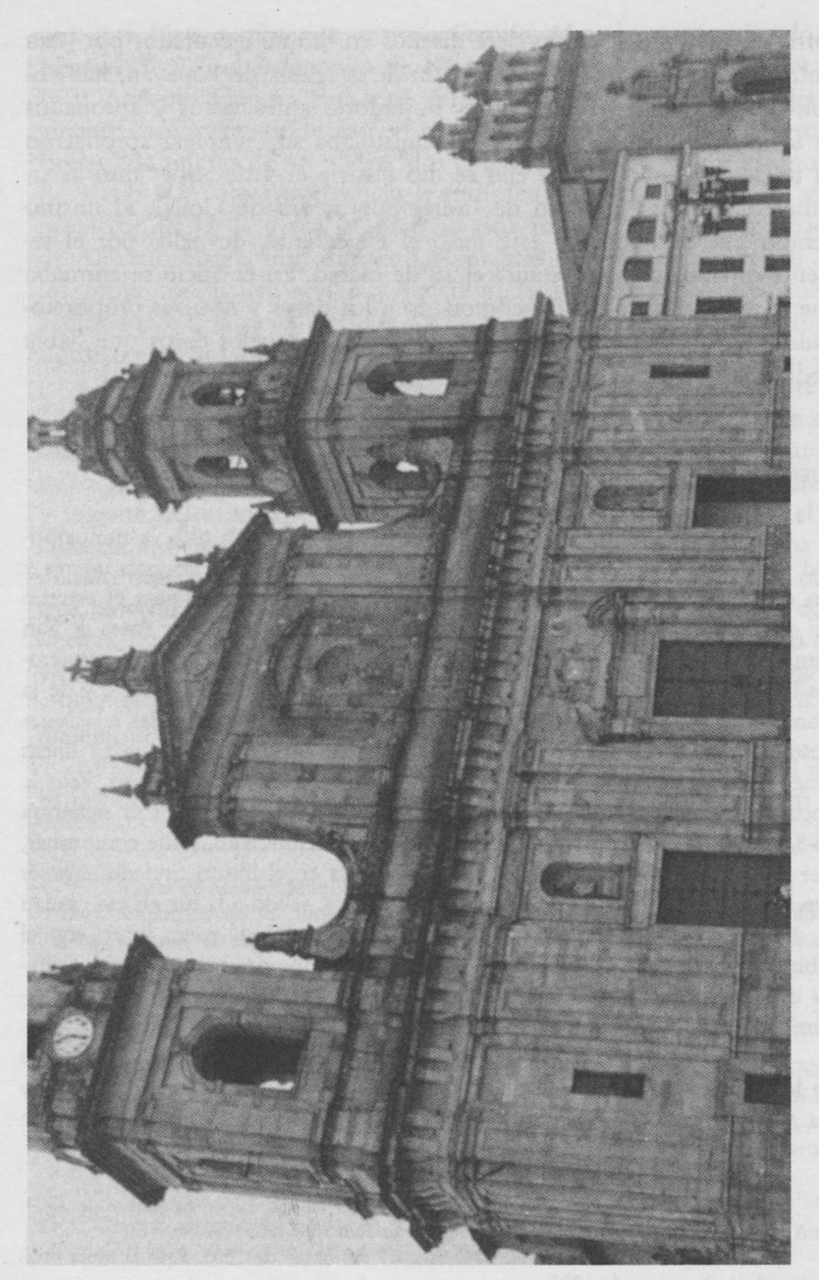


Figura 16. Fachada de la catedral de Bogotá. Fray Domingo Petrés. 1808.

Academia madrileña; pero su análisis es bastante más general que el de Estrada, quien publicó los documentos. Sin embargo, proporcionó nuevos datos muy interesantes y complementarios hallados en el Archivo de Indias, en el legajo 103, dedicado a la fundación de la Academia de Bellas Artes de México. Esta documentación se refiere especialmente a las obras de arte y libros que Jerónimo Antonio Gil se llevó a esta ciudad, así como a los deseos, expresados el 26 de agosto de 1785 en una nota firmada, de que la Academia madrileña enviara todos los útiles y libros que en su opinión necesitaba este organismo. También incluyó una lista de los profesores de la Real Academia de San Fernando que, según su opinión y con un celo tal vez en exceso irreal, debían ir a esta ciudad para enseñar en la nueva Academia. La documentación hallada por Angulo se publicó en *Documentos para la Historia del Arte en América y Filipinas*. Muchos años después, al cumplirse en 1983 el segundo centenario de la fundación de esta Academia, Angulo insistió sobre este mismo asunto ofreciendo una síntesis en su colaboración titulada «Segundo centenario de la Academia de San Carlos en México» en *Las Academias de Arte* (VII Coloquio Internacional de Guanajuato). (B.A.S.F.: F. 2.640).

Aunque la publicación de este legajo del archivo de la Academia madrileña por Estrada en un folleto difícil de conseguir por haberse impreso en México hace ya más de 55 años, y hallado con posterioridad a mis investigaciones en esta Academia, cerró en mucho todas mis posibilidades de proporcionar aquí una documentación especialmente inédita y original, he procurado interpretar de nuevo según mis opiniones personales y revisarla con cierta minucia, corrigiendo algunos errores cronológicos de transcripciones. También he intentado completarla con la búsqueda de nuevos datos en los libros de actas y con la documentación aportada por Angulo del Archivo de Indias así como con otros legajos del Archivo de la Academia de San Fernando, por ejemplo el 48-1/1 sobre los pensionados mejicanos, y con la bibliografía más reciente. Todo ello parece cerrar en cierta forma un auténtico rompecabezas y confirma un hecho de solución compleja por el momento, que, sin embargo, necesita de medidas correctivas: la casi extremada dificultad de controlar desde España la producción bibliográfica sobre arte publicada en Hispanoamérica, lo que dificulta los necesarios y laboriosos estudios sobre las relaciones e influencias existentes entre las artes plásticas españolas y las americanas, que en cierta forma fueron una misma empresa.

No obstante, hay en el archivo de la Academia madrileña de Bellas Artes otro legajo realmente importante, el 2-32/5, que se ocupa de las obras realizadas en la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del XIX en las catedrales españolas. En él existe una documentación abundante sobre los proyectos para los nuevos templos catedralicios de Cuba, Popayán y Cuenca en el reino de Quito, que generaron una compleja burocracia aquí tratada. Asimismo, es de gran

interés el legajo 2-38/14, que se refiere a la Escuela de Dibujo de La Habana, que aquí no se ha estudiado por falta material de espacio en este libro.

El complejo mosaico de las relaciones entre ambas Academias se completa bibliográficamente con el artículo de A. de la Banda y Vargas titulado «Comentario al Método de Estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México», aparecido en *Anales de la Universidad Hispalense*, vol. XXVII, año 1967. En él y basándose en los legajos números 1.104 y 2.793 de la Sección de la Audiencia de México del Archivo General de Indias se proporciona el comentario al método de estudios de la Academia mejicana y las bases de la polémica entablada por los profesores de ese organismo americano de 1794 contra su director general.

M.ª C. García Sáiz y C. Rodríguez Tembleque publicaron en 1987 en *Cuadernos de Arte Colonial*, número 2, la «Historia de un intento fallido: la Academia madrileña para pensionados mexicanos», espléndida investigación basada en el legajo México, 2.793 del Archivo General de Indias, que aborda un aspecto de gran interés en estas relaciones entre ambas Academias.

Los estudios sobre la Academia de San Carlos son numerosos. De entre ellos se destacará aquí por su carácter de síntesis el libro de E. Baez Macías, *Fundación e Historia de la Academia de San Carlos*, publicado por el Departamento del Distrito Federal de México en 1974. David Marley sacó a la luz en 1984 en facsímil los principales documentos sobre este organismo en *Proyecto, estatutos y demás documentos relacionados al establecimiento de la Real Academia de pintura, escultura y arquitectura denominada de San Carlos de Nueva España (1781-1802)* en Rolston-Bain de México. Otros aspectos más especializados fueron tratados por Justino Fernández en *El grabado en lámina en la Academia de San Carlos de México durante el siglo XIX* en 1938 en Publicaciones de la *Revista de la Universidad de La Habana*, autor de *El arte del siglo XIX en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967 y *Arte moderno y contemporáneo de México* (México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1952) entre otras muchas obras. También Manuel Romero de Terreros publicó en 1963 los *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)* en la Universidad Nacional Autonóma de México, aportando los estatutos de este organismo. Abelardo Carrillo y Gariel es autor de unos *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España de 1781 a 1863*, México, 1939 y de *Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944. Manuel Toussaint dedicó a esta Academia el capítulo XXI de su *Arte colonial en México*, México, Imprenta Universitaria, 1962.

Sobre México es importante el librito de D. Angulo Íñiguez *La arquitectura neoclásica en México*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1958, en donde aporta datos sobre obras realizadas por Constansó, Antonio González Velázquez, Manuel Tolsá, Ortiz de Castro... Asimismo M. G.

Revilla *El arte en México*, México, 1923. Obra básica es el libro de R. Gutiérrez *Arquitectura y urbanismo en Ibero América, siglos XVI-XX*, Madrid, Cátedra, 1983, autor de importantes publicaciones sobre el arte Ibero-Americano.

No me refiriré aquí por falta de espacio suficiente a la copiosísima bibliografía sobre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se destacará el importante libro de C. Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989 y el de A. Quintana Martínez, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, Xarait, 1983. Referencia de autoridad indiscutible para la arquitectura de la Ilustración española y de sus relaciones con la Academia es sin ninguna duda Carlos Sambricio, autor de numerosísimos artículos, que en parte recoge en su libro *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1986. Se citará también la labor publicista de estudiosos actuales, que se han ocupado de alguna forma de la vida académica, tan interesantes como, por ejemplo, Andrés Úbeda de los Cobos, Ignacio Henares, Delfín Rodríguez Ruiz, Pedro Navascués, Virginia Tovar, A. Rodríguez G. de Cevallos, Joaquín Bérchez, Fernando Marías, Aurora Rabanal, Pedro Monleón, Juan A. Calatrava, J. E. García Melero, Victoria Soto Caba, J. Torrejón Chaves..., que en la última década han hecho de la historia del arte de este período un importante campo de experiencias metodológicas y de debates historiográficos.

SOFÍA DIÉGUEZ PATAO

LOS ARQUITECTOS ESPAÑOLES EN EL EXILIO. LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID Y EL IDEAL PANHISPÁNICO

V

LOS ARQUITECTOS ESPAÑOLES EN EL EXILIO. LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID Y EL IDEAL PANHISPÁNICO

En este estudio se abordan dos momentos significativos de la arquitectura española: el primero, el correspondiente a los años veinte y treinta; el segundo, la postguerra, los años cuarenta. No nos hemos propuesto dar una visión panorámica de tres décadas de arquitectura española y su relación con América, sino que se ha hecho un análisis individual de las personalidades más significativas de la «Generación de 1925» que se exilian a América. Este tratamiento individual, sin reflejar toda la realidad del exilio, puede ayudar a explicarla.

Los arquitectos analizados, Rafael Bergamín y Martín Domínguez, que habían tomado parte de una manera decisiva en el movimiento renovador de la España de los años veinte, también tuvieron un gran protagonismo en el exilio, dejando en Venezuela y Cuba magníficas realizaciones dentro del movimiento racionalista.

El fenómeno de la emigración cultural republicana está siendo objeto de la atención que merece, después de años de silenciamiento de su actividad. Como escribió, en 1944, el gran filósofo exiliado, José Ferrater Mora:

> hay pocos esfuerzos comparables con los que, en múltiples direcciones, desarrollaron los emigrados españoles, y en cualquier régimen que poseyera un mínimo de sentido común en vez de desacreditar esa labor ingente y atribuirla a «feroces delincuentes», celebraría en esa incomparable actividad uno de los hechos de mayor trascedencia para una de las más grandes políticas españolas: la que se refiere a su relación con América.

La enumeración de algunos nombres atestigua la importancia que tuvo esta diáspora cultural. Poetas, narradores y ensayistas como León Felipe, Ramón Sender, Max Aub, José Bergamín, Luis Cernuda, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, y otros. Filósofos y antropólogos como María Zambrano, José Gaos, Josep Carner, José María Gallegos Rocafull, Joaquín Xirau, Pedro Bosch, Gimera, etc. Pintores como Aureliano Arteta, José Renau, José Bardasano, Salvador Bartolozzi y muchos más.

En segundo lugar, se aborda un aspecto muy concreto del panorama arquitectónico español de los años cuarenta: la búsqueda, por parte de algunos arquitectos, de un estilo que reflejara la nueva realidad que se impuso en España al final de la Guerra Civil.

Ese anhelo, ese sueño imposible, se concreta en algunos edificios de la Ciudad Universitaria madrileña. Son, y es muy significativo, aquellos que se construyen para representar la relación con América. Se revive el viejo anhelo panhispánico, cargado ahora de nuevos contenidos y significaciones. El recuerdo de América y el ideal imperialista quedarían reflejados en el Museo de América y en el contiguo Palacio de la Hispanidad.

Rafael Bergamín y Martín Domínguez: dos arquitectos de la «Generación de 1925» en el exilio americano

Rafael Bergamín, 1891-1970 [1] y Martín Domínguez, 1897-1970, fueron miembros destacados de la llamada «Generación del 25». C. Flores (1961) agrupaba así a una serie de arquitectos que habían ob-

[1] Nacido en Málaga el 5 de noviembre de 1891 y fallecido en 1970. Ingeniero forestal de la Escuela Especial de Ingenieros de Montes, 1917 y Arquitecto de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, 1918. Revalidó el título en la Universidad Central de Venezuela en 1939.

Cargos: Arquitecto de Sanidad y Asistencia Social, 1918-1938, Miembro del C. S. de Sanidad, 1932-1938. Obtuvo el segundo premio, en un Concurso de Urbanismo del Ayuntamiento de San Sebastián (1921). Premio del Ayuntamiento de Barcelona en el Concurso para el «Teatre de la Ciutat», 1921. Segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1922. Premio en el Concurso para el Palacio de la Exposición de Artes Decorativas de París, 1925. Segundo Premio en el Concurso para el Aeropuerto de Barajas, Madrid, 1929.

tenido el título entre 1918-1925 y que, con su actitud, habían contribuido a la modernización de la arquitectura madrileña en la década de los años veinte. Son, entre otros, F. García Mercadal, Blanco-Soler, Sánchez Arcas, Lacasa, C. Arniches, Gutiérrez-Soto... Aquellos que, —como dice el propio R. Bergamín— «presentimos la arquitectura moderna» [2].

Esta generación puede inscribirse en un marco más amplio, el del espíritu del Art Decó, siempre y cuando entendamos éste de la forma más abierta posible, tal y como señala J. D. Fullaondo: «Estamos más que ante un lenguaje concreto, ante un estado de ánimo que intenta abrazar un inagotable contradictorio *vademecum* de propósitos espaciales» [3].

Esta reivindicación de la «Generación del 25» para el Decó [4], elimina de un plumazo todas las dificultades de ánalisis que tenían los historiadores a la hora de abordar las diferentes trayectorias profesionales de los miembros de esta generación.

Pero, aunque hayamos señalado la existencia de experiencias profesionales diversas, todos ellos, no obstante, intentaron responder a las necesidades básicas del ambiente profesional más progresista de los años veinte.

Es el deseo de romper con el eclecticismo —«la manera más correcta de señalar la desorientación», como decía García Mercadal en 1924— y el ansia de renovación de la arquitectura lo que permite aglutinar a aquellos arquitectos que, según R. Bergamín, no buscaban un nuevo estilo arquitectónico, sino

> una solución arquitectónica para los tiempos nuevos, algo basado principalmente en la economía y el sentido común. Lo nuestro fue principalmente un problema de intuición, ya que no teníamos, no queríamos tener, punto de apoyo en la tradición... [5].

[2] Amann, E., «Paseo por "El Viso" madrileño del brazo de Bergamín», *El Inmueble*, n.° 2, marzo, 1966, pp. 17-20.

[3] Fullaondo, J. D., *Fernando García Mercadal, arquitecto aproximativo.* C.O.A.M., 1984, p. 21.

[4] Esa misma interpretación aparece en el documentado libro de Javier Pérez Rojas, *Art Decó en España*, Ed. Cátedra, 1990.

[5] Amann, E., *Op. cit.*, p. 17.

La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 ayudó a esta búsqueda de nuevas alternativas. El certamen era un mosaico de tendencias (Behrens, Perret, Le Corbusier, Melnikov...), pero fue la arquitectura holandesa, concretamente la Escuela de Amsterdam, la que influyó de forma más significativa en los arquitectos españoles. El testimonio de R. Bergamín es significativo a este respecto. En la crónica que envía a la revista *Arquitectura* (1925) denuncia la penuria de nuestra arquitectura: «Nos encontramos en medio de una gran borrasca. Ahí, en Madrid, no se mueve ni una hoja de rábano», y subraya el impacto que tuvo para él la escuela holandesa, no sólo por sus valores espaciales o funcionales, sino también por la utilización del ladrillo, un material que entroncaba con la tradición constructiva española.

A pesar de que podamos considerar a la «Generación del 25» como un movimiento periférico respecto a los centros creadores europeos, de los vaivenes, confusiones, falta de coherencia... hay que reconocer a estos arquitectos el mérito indiscutible de traer a nuestra arquitectura aires de renovación y cambio, siendo capaces de levantar un sólido pilar para la liquidación del eclecticismo decimonónico.

Algunos integrantes de esta generación se vieron obligados a exiliarse a consecuencia de la Guerra Civil [6]. Entre ellos estaban Rafael Bergamín y Martín Domínguez, condenados a «inhabilitación perpetua para cargos públicos, directivos de confianza e inhabilitación durante cinco años para el ejercicio privado de la profesión» [7].

La Guerra Civil y el exilio conmocionaron a toda una generación de arquitectos. Es difícil valorar en qué medida influye el desarraigo en el proceso de creación y si puede atribuirse a este hecho la pérdida de ímpetu creador que se detecta en la obra de los exiliados.

Es fácil comprender, por el contrario, el drama que supuso tener que abandonar todos los proyectos vitales y empezar de nuevo en un contexto completamente distinto. Además, en el caso de los arquitectos pertenecientes a la «Generación del 25», el ambiente cultural en el que habían iniciado su andadura tuvo su gran importancia.

[6] *Vid.* lista de Giner de los Ríos, en *Cincuenta años de Arquitectura española*, ed. Adir, 1980, p. 195) y el libro de Arturo Sáenz de la Calzada: *La Arquitectura en el exilio.* Ed. Taurus, 1976.

[7] Orden firmada por Valentín Galarza, el 9 de julio de 1942, por la que se imponían sanciones a un total de 104 arquitectos. *Vid.* Boletín de la Dirección General de Arquitectura.

Los veinte son años de densa atmósfera cultural y de una brillantez indudable. Recordemos la Exposición de Artistas Ibéricos, del 25, el «Homenaje a Góngora», del 27, la publicación del ensayo de Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*... Fue un momento decisivo para el futuro del arte español: arquitectos, artistas plásticos, poetas, escritores, etc., abren nuevos caminos. Como señala R. Buckley: «Mediada la década de los veinte, ya se había impuesto una nueva sensibilidad. Una sensibilidad que no se conformaba con negar y destruir el pasado, sino que buscaba una nueva concepción vital» [8].

Rafael Bergamín participa activamente en este ambiente: es cofundador de Artistas Ibéricos y del café madrileño de «Pombo». En este café, inmortalizado en el cuadro de Gutiérrez Solana de 1920, se celebraban tertulias literarias desde 1915 y era lugar de encuentro privilegiado de los vanguardistas españoles (figura 1).

Ramón Gómez de la Serna [9] describe a Rafael Bergamín como un

> cirio lagrimón —la mayor lágrima la nariz— y tiene también cara de cristo bizantino por su cara compungida y caída y sobre todo por su nariz, larga, inacabable y enteramente igual a la de esos cristos. Rafael, bajo esa facha, es un guasón y su corbata de lazo muy pequeña —la más pequeña del mundo— es su principal atributo de ironía. Es excepcionalmente franco para el arte y la vida y eso hace que el «objetivo» de sus ojos sea mejor (y todo depende de cómo sea el cristal de ese «objetivo»).

Cuando, años más tarde, se le pregunta a Bergamín por las personas, lecturas o relaciones que tuvieron influencia cultural sobre él y sus amigos, no duda en subrayar la importancia de las tertulias en los cafés: la de «Pombo», a la que asistía, entre otros, el crítico de arte Manuel Abril, el más informado sobre el panorama de la nueva arqui-

[8] Buckley, R. y Crispin, J., *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Ed. Alianza, 1973, p. 10.

[9] Gómez de la Serna, R., *Pombo*, Trieste, Madrid, 1986, p. 98, primera edición, 1918. Este escritor dedicó otros dos volúmenes a la tertulia del café: *La Sagrada Cripta de Pombo*, 1.ª edic., 1923, Trieste, Madrid, 1986 y *Pombo: biografía del célebre café y otros cafés famosos*, Buenos Aires, ed. Juventud, Argentina, 1941. En ellos se cita con frecuencia a Rafael Bergamín.



Figura 1. *El café Pombo* de Gutiérrez Solana.

tectura. También frecuentó la del «Lion d'Or» y la de la «Granja el Henar» [10].

Es evidente que Bergamín debió de sufrir un fuerte choque al instalarse, en 1938, en Caracas, «un pueblo grande, con sus apenas 200.000 habitantes» en el que casi no había —según su testimonio— «quién entendiera o se interesara por los problemas de la arquitectura o el urbanismo».

Atrás dejaba una importantísima obra: la Casa del marqués de Villora, 1928-29; la Residencia de Estudiantes, «Fundación del Amo», 1930, primer edificio de la Ciudad Universitaria de Madrid; las colonias de viviendas, «Residencia» y «El Viso» 1931-36; el Hotel Gaylord's, 1932 [11].

La vivienda del Marqués de Villora, la Gasolinera «Porto Pi» de Casto Fernández Shaw, y el «Rincón de Goya» de Fernando García Mercadal, configuran el punto de arranque de la «Generación del 25». Con estas obras se iniciaba uno de los momentos de mayor empuje creador de nuestra moderna arquitectura, con una intención renovadora afín al Movimiento Moderno europeo.

La casa del marqués de Villora, en ladrillo visto, con una volumetría muy simple y en la que hay una voluntad expresa de renunciar a la ornamentación, es un fiel reflejo de los puntos de partida de la obra de Bergamín:

> Eliminación del ornamento superfluo y funcionalismo que respondiera íntegramente a las necesidades. En cuanto a la plástica... sencillez y sobriedad. También una vuelta al ladrillo, que tanto me impresionó en Holanda... [12].

Pero la obra de mayor volumen y trascendencia es, sin duda, la urbanización de «El Viso». Esta colonia de viviendas, situada en la ca-

[10] *Vid.* Bonet Correa, A., *Los cafés históricos.* Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987.

[11] Pueden señalarse también: Escuela Residencia de Enfermeras Visitadoras, Madrid, 1933; Ciudad Sanatorial de Salamanca, 1934; Estudios Cinematográficos de Chamberí de la Rosa, 1935; Instituto Antirrábico; Instituto I.B.I.S., etc.

[12] Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández Shaw, Rev. *Hogar y Arquitectura*, n.° 70, mayo-junio, 1967, p. 42.

lle Serrano, fue, en aquel momento, un hito importante desde distintos puntos de vista: arquitectónico, urbanístico, social...

Arquitectónicamente supuso la primera aparición a gran escala (242 viviendas) de la arquitectura moderna en España. Se rompía con todo formalismo de tipo tradicionalista. «Se hizo una arquitectura muy simple, muy cúbica, quizás inspirada en las casas que habíamos visto en Alemania y Holanda, arquitectura un poco "seca"» [13].

En ella se adopta un lenguaje formal ortodoxo, acorde con el que se podía contemplar en las exposiciones de Frankfurt y Stuttgart. Para contrarrestar esa «sequedad», Bergamín confiaba en dos elementos: el color (las fachadas se pintarían con diferentes colores) y la vegetación, el arbolado, los antejardines que formarían un filtro visual capaz de tamizar los volúmenes muy puros de estas viviendas.

Lo que supuso «El Viso» desde el punto de vista social ha sido perfectamente reflejado por C. Flores [14]:

> Se trataba de crear un barrio para profesionales, intelectuales y artistas en su mayoría [15]; clase media en el aspecto económico, pero con una mentalidad que les permitía aceptar la nueva arquitectura antes que lo hubiese hecho la aristocracia del dinero o de la sangre, aposentada, por lo general, en sus representativos palacetes «platerescos» o «montañeses».

Nos ha sorprendido que Bergamín no recuerde la experiencia de «El Viso», que tan importante debió de ser para él desde el punto de vista profesional, en ningún momento de su exilio caraqueño (1938-62). En los numerosos artículos publicados en Venezuela, exponiendo sus ideas sobre vivienda, urbanismo, reforestación, etc., jamás saca a colación su obra anterior. El arquitecto cierra de forma tajante una etapa de su vida y abre una segunda en el exilio venezolano.

Se instala en Caracas en febrero de 1938 y adopta la nacionalidad venezolana. En junio de 1939 revalida su título de Arquitecto en la

[13] «El Viso». Sesión de crítica de la Revista Arquitectura, Rev. *Arquitectura*, n.° 101, mayo, 1967, p. 23.

[14] Flores, C., *Ibidem*, p. 33.

[15] Vivía Ortega y Gasset, Rafael Sánchez Mazas, Salvador de Madariaga, el escultor Ferrand, Ricardo Baeza... Datos tomados de Amann, F., *op. cit.*; p. 20.

Universidad Central caraqueña y obtiene también el reconocimiento por el Colegio de Ingenieros de su otro título, el de Ingeniero de Montes.

Recién instalado en Caracas constituyó, con el ingeniero venezolano Rafael E. Velutini, una Compañía constructora que llevará a cabo una intensa actividad [16].

Aunque contamos con una Memoria de la «Compañía Velutini y Bergamín» que abarca los años 1938 a 1953, es difícil precisar, en el momento actual de la investigación, el papel concreto que tuvo R. Bergamín en cada uno de los proyectos y realizaciones. El equipo técnico estaba formado por 15 personas: Velutini y Bergamín, presidente y vicepresidente de la Junta Directiva; dos ingenieros, Atahualpa Domínguez y Guillermo Machado, y un arquitecto, Nicolás Berend. El resto eran calculistas y personal de administración.

En los primeros años, la mayor parte de las obras contratadas eran casas quintas de más o menos importancia. Todavía no era habitual en Caracas la construcción de edificios para apartamentos de varios pisos.

Uno de los primeros edificios proyectados por Bergamín fue el Teatro Ávila; en él se construyeron locales para oficinas y apartamentos, una novedad para el momento. Esta obra convirtió a la Compañía en especialista de teatros-cines, construyendo varios de distintas características e importancia en diversas zonas de Caracas: el Hollywood, Plaza, Diana, Vargas, Variedades, Acacias, América, Virginia.

Especial mención merece el Hollywood (1939) en el que se consiguió una visibilidad y audición perfectas desde cualquier punto de la sala. También se diseñó el mobiliario, continuando así una práctica habitual en los arquitectos de la «Generación del 25» y que, concretamente Bergamín, había llevado a cabo en la «Fundación del Amo» y en algunas viviendas de «El Viso».

La Compañía se dedicó también a las instituciones bancarias, edificando en Caracas: el Banco Venezolano de Crédito (reforma total de su edificio central y construcción de la bóveda para cajas de alquiler), el Banco Unión (1945), el Banco Caracas (1951). El Banco Mercantil

[16] En resumen, las construcciones, entre 1930-53, fueron: Casas-Quinta...58; Edificios de apartamentos, oficinas y comercio...70; edificios industriales...12; teatros-cines...12; bancos...8; urbanizaciones...3; varios...7.

y Agrícola (1952), el Venezolano de Crédito del Este (1952), el Banco de Londres y la bóveda del Banco Obrero.

Pero los edificios bancarios y los de espectáculos no fueron los únicos campos de actividad. Participó también en la reurbanización de «El Silencio», en la Urbanización de la Constructora San Martín, entidad privada, y la del Banco Obrero [17], en los terrenos colindantes.

La primera obra de gran volumen que construyó la Compañía fue el Bloque de la Reurbanización «El Silencio», que se convirtió en el modelo de los grandes edificios posteriores. Según R. Gutiérrez [18] que no se refiere específicamente a R. Bergamín, en los grandes conjuntos de vivienda de «El Silencio» o «Catia» los arquitectos y urbanistas venían a ensayar las plantas racionalistas de tres décadas atrás, sin limitaciones económicas, aunque con premura de tiempo.

La «Compañía Velutini y Bergamín» también proyectó y construyó la Urbanización del Este en Barquisimeto (1948), los hospitales de Chivacoa y Caucagua, el velódromo «Teo Capriles» y en la Avenida Bolívar construyeron, en combinación con otras empresas, la estructura del Bloque Norte y la de acero de la Torre Sur.

Pero Bergamín, además de ejercer la profesión como proyectista y formando parte de empresas constructoras, se dedicó durante años a una intensa labor de divulgación de sus ideas impresionado, desde que llegó a Caracas, por sus problemas urbanísticos.

El marco de esta actividad es variado: periódicos *(El Universal* y *El Nacional,* principalmente), Congresos, conferencias, intervenciones en el Colegio de Ingenieros, etc. El tono en que interviene se refleja muy bien en este comentario «No hay pretensión de sabiduría ni acento de profecía barata: lo que sé, lo digo; lo que creo ver, lo escribo; las soluciones que se me ocurren, las sugiero» [19].

[17] El Banco Obrero, creado en 1928, fue una eficaz herramienta para la construcción de viviendas. En 15 años, dedicado a la erradicación de rancherías en Caracas, realizó un conjunto de 16 urbanizaciones (R. Gutiérrez, 1983, p. 618). La Compañía «Velutini y Bergamín» construyó para el Banco Obrero, 1.020 apartamentos y 406 casas individuales, *Memoria de la Compañía «Velutini y Bergamín»,* p. 5.

[18] Gutiérrez, R., *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica,* Madrid, ed. Cátedra, 1983, p. 673.

[19] Bergamín, R.: «Carta a mi primer amigo en Venezuela. J.J.G.G.» abril, 1951.

El eje de sus disertaciones es la ciudad de Caracas porque considera que una vez enfocado rectamente su crecimiento podrá servir de modelo y estímulo a otras poblaciones.

Bergamín se encontró con una ciudad de apenas 200.000 habitantes [20] de tipo colonial, «alegre y simpática, con mucho carácter y una cierta belleza... Desde lo alto era Caracas una ciudad llena de verdes, con árboles en las plazas, en los corrales y en los patios» [21].

El tema que aparece de forma más insistente en sus artículos es la defensa del árbol [22]. Bergamín indicó en una ocasión: «No creo que exista un sólo arquitecto en el mundo que no considere el árbol como su mejor amigo y colaborador. Sin árboles no hay urbanismo posible». Peleó denodadamente para que el valle de Caracas conservase su carácter y belleza derivada de su situación especial, rodeado de altas montañas y surcado por múltiples quebradas que bajan al río. Defendió que se cuidase la vieja vegetación de estas quebradas, que él consideraba fácil transformar en parques, sin posibilidad de tránsito rodado. Este sistema de parques transversales llegaría hasta el río, con sus riberas transformadas también en un gran parque o jardín longitudinal, que cruzaría la ciudad de punta a punta. Desciende, a veces, hasta el terreno de lo concreto y critica la sistemática tala de árboles en la ciudad. Incluso se lamenta de la permisibilidad de las ordenanzas que no le han impedido edificar en lugares en los que desearía ver árboles, flores, jardines. «Se están haciendo —dice— calles anchas, avenidas, autopistas y ciudades universitarias; pero sembrar un sólo árbol, ¡ah, eso no!».

En 1948 escribe un artículo [23] dedicado íntegramente a cantar las excelencias de la política de reforestación de la URSS, «aun corriendo el grave peligro (hoy tan de moda) de que me llamen comunista».

[20] Según datos de R. Gutiérrez (*op. cit.*, p. 672), la ciudad creció entre 1925 y 1950 de 100.000 a 700.000 habitantes. Caracas sufre un vertiginoso crecimiento demográfico que se incrementaría a partir de 1958.

[21] Bergamín, R., «La reforestación de Caracas». Carta al Director de *El Nacional,* noviembre de 1947.

[22] «¡Árboles, árboles!», *El Universal,* septiembre, 1938. «Para el Gobernador y la Comisión Pro-arborización de Caracas», *El Nacional,* mayo, 1946. «La reforestación de Caracas», *El Nacional,* noviembre, 1947. «Sobre reforestación», *El Nacional,* mayo 1948. Primera Convención de Conservación Urbana, 1952.

[23] «Sobre reforestación», Cartas al Director, *El Nacional,* mayo 1948.

Bergamín profetizó «la destrucción de imponentes paisajes y cómo las ciudades crecerían desvinculadas de los valores naturales que pudieron darle una personalidad propia».

Es evidente que esta labor de apoyo constante a los árboles, la reforestación, etc., está relacionada con su doble titulación, Arquitecto e Ingeniero de montes; por tanto, es un profesional que valora en su justa importancia todo lo que se refiere no sólo al elemento vegetal, arbóreo, sino al paisaje. Esta preocupación no era nueva, se había manifestado ya en España de forma clara en la colonia «El Viso».

También es objeto de su atención la parcelación [24] de la vieja Caracas, marcada por su trazado en cuadrícula, sistema que él considera absurdo.

Bergamín no duda en afirmar que esa parcelación es el verdadero origen de todos los males y será la mayor dificultad para toda reforma futura. Afirma que debe modificarse o desaparecer para que el trazado de la ciudad sea racional y cómodo.

En la necesaria reparcelación de las manzanas se buscaría la obtención de espacios libres hacia las calles y en el corazón de esas mismas manzanas (figura 2).

Como considera que su modificación puntual es impracticable propone, para el centro de la ciudad, el derribo total de la vieja edificación y, sobre el terreno completamente libre, «dibujar» los nuevos trazados. Es en este tema en el que el arquitecto se muestra más radical, dentro de la órbita del racionalismo histórico.

Pero una propuesta de este tipo tenía amplias implicaciones, no sólo sociales, económicas, etc., sino también en el ámbito de la vivienda, un problema en el que se muestra especialmente sensible.

Considera que la vivienda suburbana, ya sea popular o para clases altas, no plantea grandes problemas. El modelo de casa-quinta o barrios-jardín está prácticamente resuelto con unidades residenciales, como «La Florida», «El Paraíso» o «Country Club». Lo complejo y costoso es abordar la vivienda en el centro de la ciudad y es aquí donde surge el dilema, ¿casa individual o colectiva?

La casa individual existía y sería de sentir que desapareciese. La tipología más generalizada es la colonial, con muy poco frente a la ca-

[24] «Parcelación», *El Universal*, septiembre, 1938.

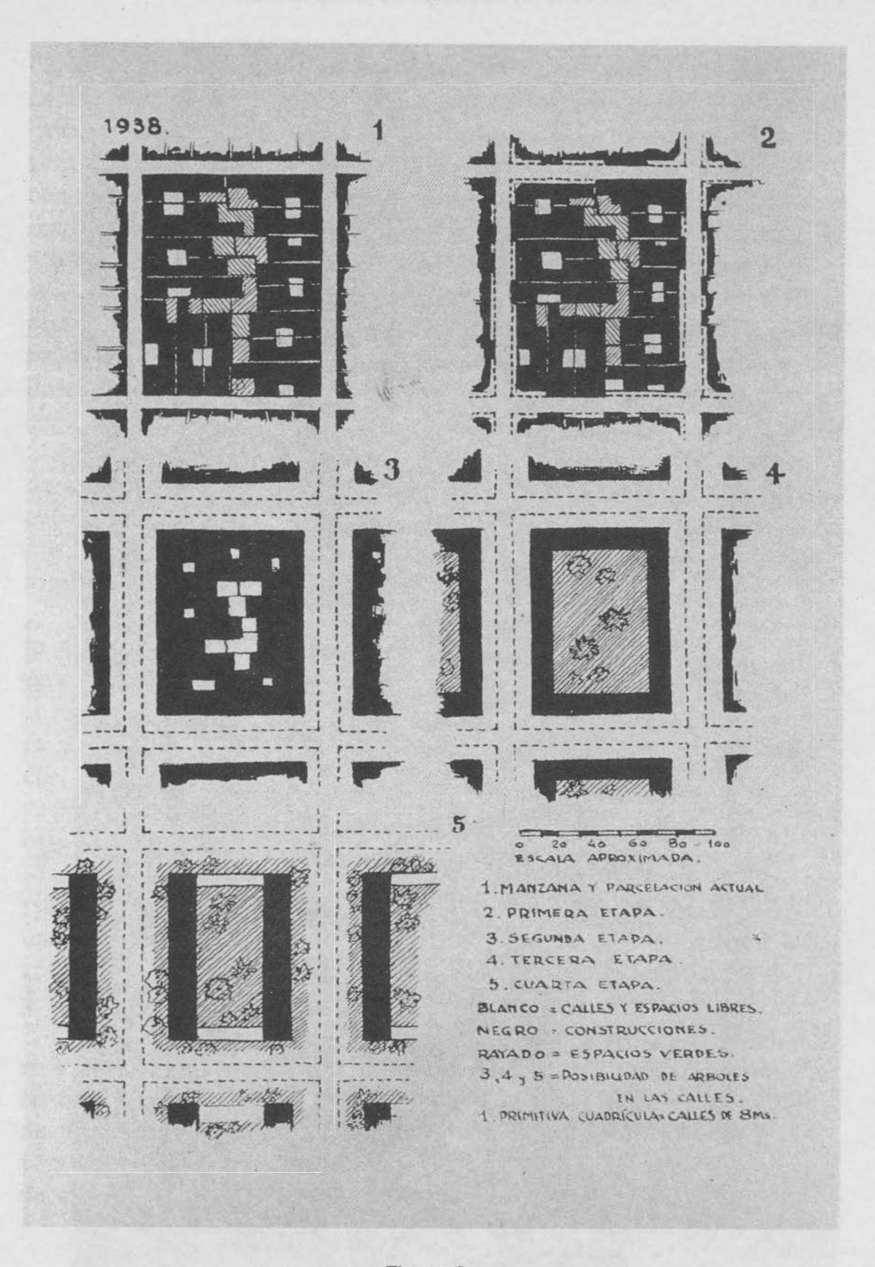

1938.
1
2
3
4
5
0 20 40 60 80 100
ESCALA APROXIMADA.
1. MANZANA Y PARCELACION ACTUAL
2. PRIMERA ETAPA.
3. SEGUNDA ETAPA.
4. TERCERA ETAPA.
5. CUARTA ETAPA.
BLANCO = CALLES Y ESPACIOS LIBRES.
NEGRO = CONSTRUCCIONES.
RAYADO = ESPACIOS VERDES.
3, 4 y 5 = POSIBILIDAD DE ARBOLES EN LAS CALLES.
1. PRIMITIVA CUADRÍCULA = CALLES DE 8 Ms.

Figura 2.

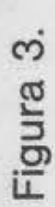


Figura 3.

lle, mucho fondo y un pequeño patio. Bergamín cree que, aunque tiene inconvenientes, hay que defenderla ante la posibilidad –que le horroriza– de que prosperara la construcción en altura, en bloques de varios pisos, la vivienda colectiva construida sobre esas mismas bases y con el pie forzado de tan desproporcionados terrenos. Surgirían entonces las casas manzanas, con unos tubos llamados patios de ventilación y luz, y en las que ni el aire ni la luz entran jamás.

Sin un nuevo Plan de Urbanismo, sin una reparcelación previa, prefiere dejar las cosas como están en el centro de la ciudad. Una vez producidos esos cambios es cuando se podrían construir edificios de libre composición, bloques de escasa altura (10 o 12 plantas), con fachada a la calle y la posterior sobre un jardín común.

Para el acceso a la vivienda por parte de la clase media y trabajadora, propone un sistema de financiación similar al existente en otros países, y que él había manejado en España, una Ley de Casas Baratas, por la que el Estado presta importantes cantidades, algunas de ellas a fondo perdido.

Desde los inicios de los años cuarenta defiende [25] el establecimiento en Caracas de un ferrocarril subterráneo (metro), el único sistema de transporte colectivo eficaz con el que disminuirá considerablemente el número de automóviles. Constata que toda la orientación urbanística se encamina, erróneamente, a resolver la circulación rápida del coche, cuando –en su opinión– éste es el principal enemigo de la ciudad y, por tanto, hay que separarlo de los peatones y de los lugares de trabajo o de reposo.

Caracas, además, está marcada por su topografía: es una ciudad estrecha, cuyo desarrollo natural no puede hacerse sino a lo largo de una sola línea, debido a que se encuentra situada en un estrecho valle, entre un río y una montaña. En ella no se podría nunca resolver el problema de tránsito rodado de otra forma que mediante el metro.

Pero el metro no sólo solucionaría el problema de la circulación en el centro de la ciudad, sino que cubriría una función más amplia: revalorizar los terrenos extremos, los aledaños de la urbe, acercándolos de manera efectiva a los diferentes centros, haciendo posible de manera económica la vivienda barata y las barriadas, allí donde la técnica de un planteamiento urbano total marcase su ubicación.

[25] «El metro de Caracas», *El Nacional*, julio, 1946.

Caracas es una de las ciudades del Continente que formaliza más tardíamente su primer Plan de Urbanismo. Formulado, en 1939, por Maurice Rotival y Carlos Raúl Villanueva, en él se establecían, entre otras, las vías principales al puerto de la Guayra, la vía que penetraba por el valle del Guaire y la ubicación de la Avenida Bolívar.

Bergamín considera que el Plan era, en líneas generales, bueno, con grandes aciertos y una buena visión del porvenir en muchos casos: se prohibía la construcción en el filo de las quebradas y se reservaba para la reforestación grandes zonas de terrenos en los alrededores de la ciudad.

Su completo fracaso se debe, en su opinión, a no haber tenido el reglamento adecuado. De forma que se taparon las quebradas, que habían de quedar de «pulmones verdes», y se construyó en sus bordes. No se respetaron las nuevas alineaciones ni las nuevas rasantes, se perdieron los trabajos de nivelación, tan útiles como costosos, se aprobó una Ordenanza arcaica con el absurdo pretexto del respeto a la «sagrada» propiedad, no se plantó ni una sola mata, más bien se machetearon muchas y se abrió camino amplio al caos actual [26].

Bergamín, además de denunciar esta situación, solicita insistentemente un Plan para Caracas [27] que coordine la ciudad con el campo exterior, que señale zonas y obligue a la reparcelación de las manzanas del centro de la ciudad y la promulgación de las Ordenanzas, el Reglamento de ese Plan.

Cuando se lamenta del estado de deterioro al que ha llegado Caracas, no sólo señala como causa la falta de un Plan racional, las Ordenanzas anticuadas, sino que el desordenado crecimiento, en suma, se debe a que ese desarrollo se ha producido por la carencia de arquitectos.

En 1939, no había en Venezuela más de una docena de arquitectos inscritos en el Colegio de Ingenieros. Hasta 1947 no se forma la Sociedad Venezolana de Arquitectos, con la participación de R. Bergamín, y en 1948 sale la primera promoción. Esto había implicado que

[26] Bergamín, R., «Vocación, devoción y profesión del Arquitecto», Conferencia en el Colegio de Ingenieros de Venezuela, noviembre, 1947.

[27] «Grito de alarma», *Caracas Magazine*, septiembre, 1947. «Programa de acción para el Concejo Municipal», *El País*, enero, 1948. *Primera Convención de Conservación Urbana*, enero, 1952.

las grandes obras fuesen realizadas, hasta entonces, por ingenieros o arquitectos graduados en el extranjero.

Bergamín es consciente de la gravedad de esta situación e insistentemente subraya la importancia que tienen los arquitectos y la necesidad de que intervengan en los asuntos de la ciudad.

Su posición respecto a la relación entre ingenieros y arquitectos es clara. Considera que los ingenieros no son ni enemigos ni competidores, sino colaboradores, pero «No puede haber Ingeniería sin Arquitectura, pero mucho menos se dará el caso inverso» [28]. Coordinación y cooperación parecen ser las consignas.

La mayoría de sus propuestas caen en saco roto. Después de años de silencio vuelve a escribir, en 1959, un artículo sobre Caracas, que lleva el significativo título de «La ciudad malograda»:

> La nueva Caracas, la que esperábamos, la que deseábamos, no ha llegado. Todo lo que nuestra imaginación había forjado, todas las posibilidades de ciudad acogedora y grata, llena de bellezas naturales, de árboles y flores, todas, absolutamente todas, se han perdido irremisiblemente.

Años antes había denunciado las causas de esta situación:

> Todo nace de la falta de coordinación y estudio, la carencia absoluta del sentido económico, la irresponsabilidad ante el despilfarro y, en síntesis, la «improvisación», que es precisamente «antiurbanismo» [29].

Bergamín se expresaba con conocimiento de causa porque su inserción en el tejido social caraqueño no admite dudas. Participa en la fundación de la Sociedad Venezolana de Arquitectos, en la Comisión de Planes de estudio (Ley de Educación de 1940 y su reforma de 1944), buscando siempre alcanzar mayores competencias para los arquitectos. Ocupa la Cátedra de Urbanismo, en la Escuela de Ingeniería, en el curso 1944-45. Participa en la Primera Convención de Conservación Urbana, celebrada en enero de 1952, y elabora una serie de proposicio-

[28] Bergamín, R., «Vocación, devoción y profesión del Arquitecto», conferencia en el Colegio de Ingenieros de Venezuela, noviembre, 1947.

[29] Bergamín, R., «Carta a mi primer amigo en Venezuela. J.J.G.G.», abril, 1951.

nes concretas para las Comisiones de Urbanismo, ingeniería, arborización y organización, en las que sistematiza muchas de las ideas que, durante años, había divulgado en la prensa.

Da muestras de una gran clarividencia en aspectos relativos al crecimiento de Caracas, de cómo su construcción se estaba haciendo de forma improvisada, de cómo la ciudad pierde su identidad. Llama la atención sobre el hecho de que los inmensos recursos procedentes del petróleo no se estaban utilizando adecuadamente, creando infraestructuras, etc.

Insiste, una y otra vez, en la necesidad de elaborar política urbanística y clama contra la indiferencia con que son encarados los problemas que plantea una urbanización espontánea y acelerada.

No hemos agotado, en absoluto, la trayectoria profesional de Bergamín en Caracas. Tanto su fecunda actividad en el terreno de la construcción, como su importante tarea de orientación y divulgación, son temas abiertos, en los que es necesario seguir investigando.

Bergamín, además, es una pieza de un mosaico más amplio: la de nuestros arquitectos exiliados. El estudio global de este fenómeno está todavía sin hacer.

La otra figura representativa de la «Generación de 1925», fiel a la República y que, a raíz de la contienda, se exilió a América fue el guipuzcoano Martín Domínguez.

Analizar la obra de M. Domínguez supone enfrentarse a varios problemas, algunos de carácter general, de comprensión de los años veinte, y otros más específicos, más personales.

Respecto al primer punto, la dificultad estriba en encuadrar su obra en lo que ha venido denominándose «racionalismo». La pregunta que podemos formularnos es si es lícito calificar su obra de racionalista cuando el término ha entrado en la historiografía con un contenido más substancial.

Esta reflexión no sólo es válida para M. Domínguez, sino que puede extrapolarse a la mayoría de los integrantes de esta generación. Apuntamos el problema sin pretender resolverlo porque hacerlo implicaría dilucidar uno de los temas más conflictivos del panorama arquitectónico español.

El segundo pundo de dificultad, radica en delimitar su campo de acción dado que fue un arquitecto que coloboró a menudo con otros

profesionales. Este rasgo tampoco es exclusivo de Martín Domínguez porque, de hecho, fue característico de esa generación el trabajo en equipo. No obstante, en el caso que nos ocupa, las relaciones, tan estrechas, que establecieron, profesionales y de amistad, Martín Domínguez y Carlos Arniches impiden delimitar con exactitud sus respectivas atribuciones [30]. Durante los años que estos arquitectos trabajaron en equipo (1924-1936) era habitual que, en los medios profesionales, se destacase el carácter tecnológico de Domínguez y el estético y sensible de Arniches. Probablemente existía una sintonía de trabajo perfecta y esos matices de diferenciación se debiesen en gran medida a la imagen que de sí mismos proyectaban. Martín Domínguez como un hombre «serio, aunque afectivo, enérgico, ordenado...», mientras que Arniches, era de carácter más comunicativo y con un sentido extraordinario del humor [31].

De su primera etapa de actividad (titulación en 1922 hasta 1937) conviene, al menos, destacar tres realizaciones: el Instituto Escuela y su Parvulario, el café Zahara y, sobre todo, el Hipódromo de la Zarzuela.

Estos ejemplos nos hablan de una arquitectura que responde, de modo intuitivo, a esquemas muy próximos al racionalismo. La postura que, respecto a estos principios, mantenía el arquitecto queda clara en las respuestas al cuestionario que, sobre arquitectura moderna, le remite F. García Mercadal (1927). A la pregunta de si cree en la arquitectura racionalista, responde a su vez preguntando: ¿Qué entiendes por arquitectura racionalista? y concluye: «Lo que nosotros prácticamos nos parece razonable; no sabemos si te parecerá racionalista» [32].

El Instituto Escuela, situado en la Colina de los Chopos, era un conjunto de pabellones, el de Bachillerato (1931), el de Párvulos (1933) y el de Biblioteca o Auditorio (1931), que dependía de la Junta de Ampliación de Estudios, entidad que impulsó los más modernos y renovadores métodos de pedagogía.

[30] También colaboró con Secundino Zuazo, con el ingeniero Eduardo Torroja, con Juan Zavala, etc.

[31] García Morales, M., «El arquitecto Martín Domínguez», Rev. *Arquitectura,* número 143, noviembre de 1970, p. 41.

[32] Contestan al cuestionario de forma conjunta Martín Domínguez y Carlos Arniches.

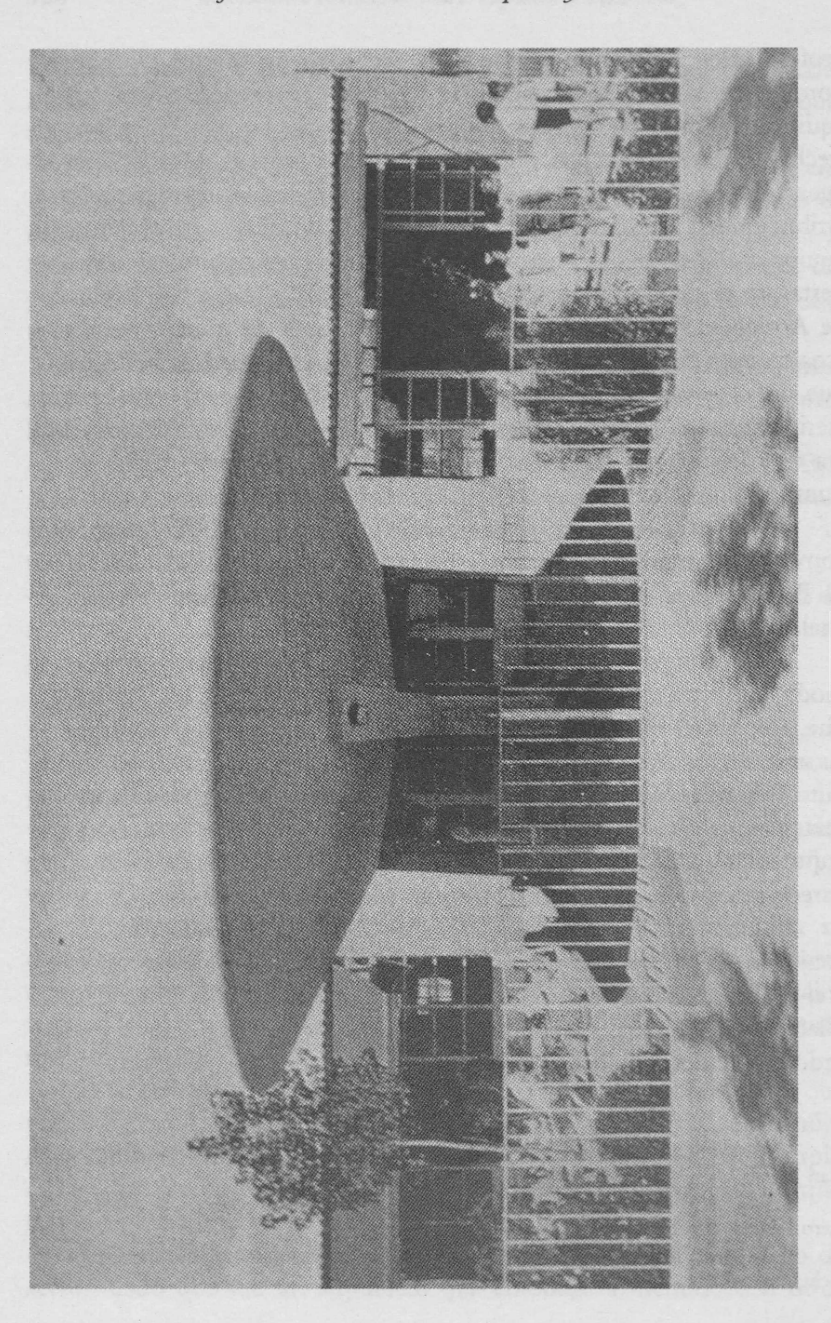


Figura 4.

De este conjunto, hoy prácticamente irreconocible [33] destaca el Parvulario, una de las piezas claves del Movimiento Moderno en Madrid. El esquema es sencillo: una sucesión de aulas, abiertas al mediodía, articuladas por una circulación lineal, que parte del vestíbulo de ingreso. La escalera se sitúa en el centro de gravedad del edificio. Zonas comunes de salas generales en la planta baja y talleres de dibujo en la planta alta. Los enormes ventanales, practicables en su totalidad, proporcionaban una continuidad total del interior de las aulas con el jardín exterior. Formalmente, el pabellón se traducía en unos volúmenes y espacios de gran sobriedad, en los que destacaban, con gran carga expresiva, sus característicos voladizos de hormigón. Éstos, calculados por el ingeniero Eduardo Torroja, fueron en su momento un alarde estructural. Actualmente, el Parvulario es reconocible exclusivamente por estos voladizos (figura 4).

El Café Zahara, en la Gran Vía madrileña, añade a su valor arquitectónico, manejo de un lenguaje próximo al racionalismo, con la nota peculiar, exótica, de utilizar la imagen de una palmera como soporte, el valor sociológico que tienen los cafés en aquellos años. Cuando analizábamos la figura de Rafael Bergamín subrayábamos la trascendencia de las tertulias. Lo mismo puede decirse del Café Zahara o de la «Granja el Henar», el café de moda de finales de los años veinte, remodelado también por Martín Domínguez y Carlos Arniches.

El cenit de su carrera lo alcanza con el Hipódromo de la Zarzuela (1935), en la Cuesta de las Perdices de Madrid. Domínguez y Arniches, a la hora de proyectar esta obra, tuvieron en cuenta gran número de variables: espectadores, prensa, movimientos en el recinto, caballos, etc. La composición arquitectónica venía determinada por todos esos factores, sin olvidar el entorno, los desniveles de la Quinta del Pardo. Uno de los mayores aciertos estéticos del Hipódromo era la independencia volumétrica y de silueta de las tres tribunas, unidas por su base, por la galería que les sirve de zócalo. La novedad de este proyecto, lo que le convierte en una pieza única, radicaba en la cubierta laminar de las tribunas, una auténtica innovación entonces y ahora. Publicado en to-

[33] Absorbido y mutilado por las obras de postguerra del C.S.I.C. y la Iglesia del Espíritu Santo, y por las nuevas construcciones de los años setenta de Vázquez de Castro e Íñiguez de Onzoño, edificios adosados al Instituto Ramiro de Maeztu.

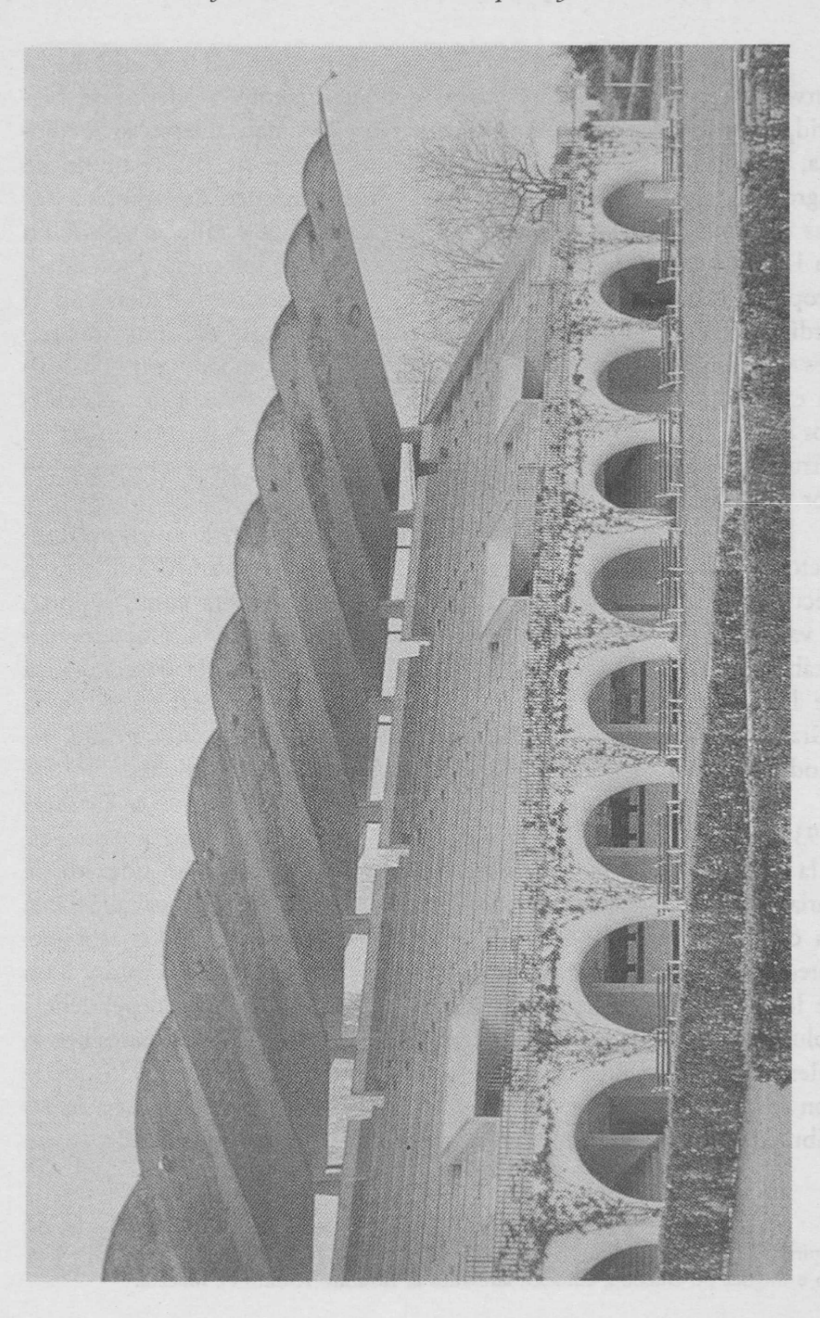


Figura 5.

das las revistas especializadas del mundo ha sido repetida con posterioridad en los cinco continentes (figura 5).

Instalado en Cuba en 1937 [34] dejará en la isla obras significativas en prácticamente todos los campos: proyectista de casas y ciudades, tiendas y oficinas, instalaciones de radio y torres de viviendas, edificios públicos, complejos deportivos, mobiliario e interiores.

Aunque en ninguno de ellos alcanza la potencia creadora de la que hizo gala en el Hipódromo, no obstante, es un período que merece un estudio riguroso, no sólo por el volumen de obra que lleva a cabo sino también por que M. Domínguez es un arquitecto que tiene una inusitada capacidad de evolución.

Del conjunto de viviendas unifamiliares, las más logradas son la Casa Vidal (La Habana, 1938) y la Casa Gastón (La Habana, 1946). Es en la temática residencial donde M. Domínguez hace uso de un lenguaje más personal, enlazando con su trayectoria en España. En ella, son frecuentes los elementos exóticos, populares, utilizados —aunque en menor medida— en su primera época. (Café Zahara, por ejemplo).

Los grandes edificios urbanos (administrativos y de viviendas) son, por el contrario, un trasunto de los parámetros racionalistas. De este grupo destaca el edificio de la Radio La Habana, de 1957, el edificio FOCSA 1953-1956, y el proyecto, no realizado, del edificio Libertad.

El primero, proyectado en colaboración con Gastón, y dentro de las coordenadas del racionalismo, comprende una planta baja, sobre la que se levantan tres bloques de edificaciones, un cine de 1.700 localidades, la estación de radio y un bloque de oficinas en altura. Se trata de un edificio bastante complejo, debido a las diversas actividades que se realizan en él [35].

Pero es, quizás, el edificio FOCSA (Fomento de Obras y Construcciones, S.A.) la obra más espectacular de Cuba. Símbolo dominan-

[34] Para este capítulo de la vida del arquitecto es imprescindible recurrir al estudio de J. D. Fullaondo: «Recuerdo de Martín Domínguez», Rev. *Nueva Forma,* n.° 64, mayo 1971, y al que, con motivo de la Exposición que se celebró en el Museo de Arte Andrew Dickson White de la Universidad de Cornell, elaboró Stephen W. Jacobs, reproducido asimismo en *Nueva Forma.*

[35] Me ha sorprendido, por lo que significa de apertura hacia la obra de un exiliado, la difusión que tuvo este edificio en las revistas españolas: *Revista Nacional de Arquitectura,* n.° 19, y *Mundo Hispánico,* n.° 4, mayo de 1948.

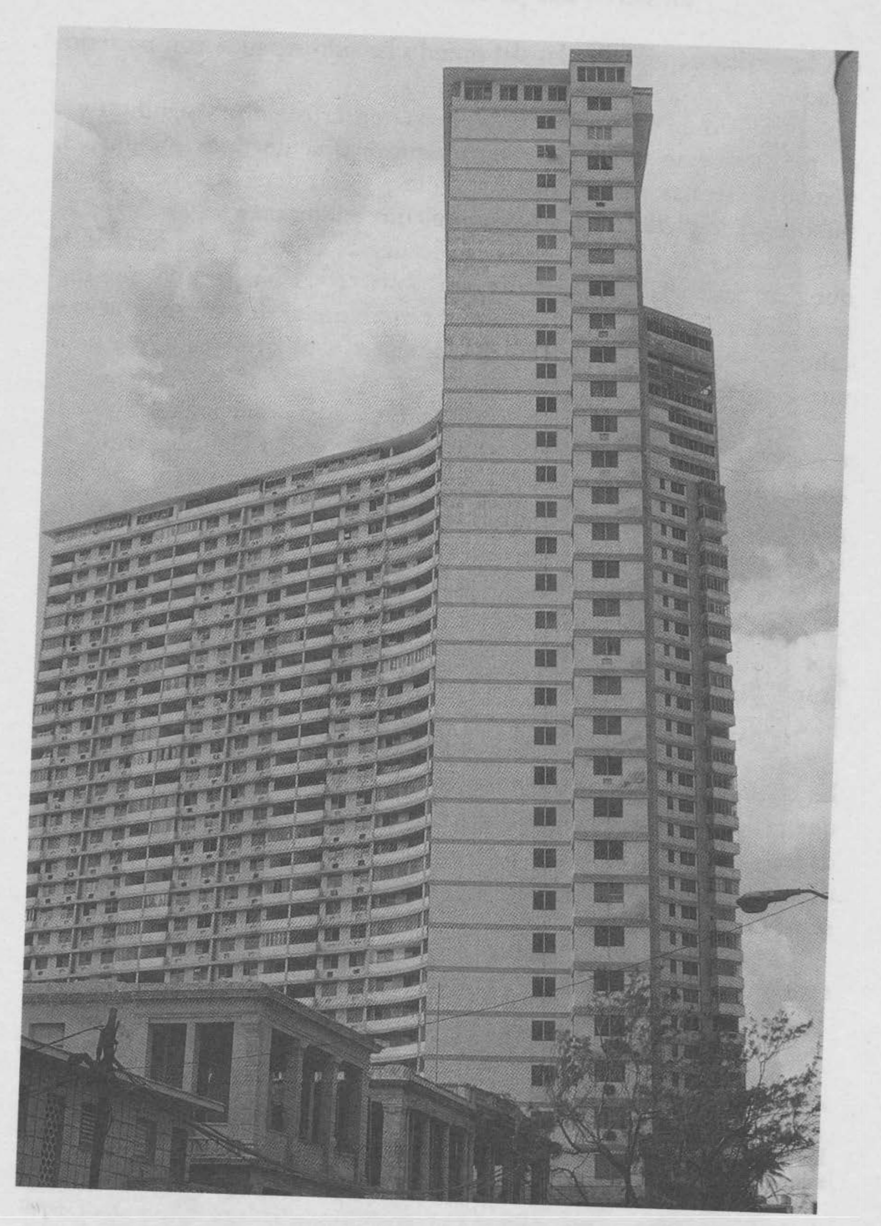


Figura 6.

te del paisaje de La Habana, con sus 30 plantas de apartamentos, fue construido entre 1953-1956, en colaboración con Ernesto Gómez Sampera y los ingenieros Bartolomé Bestard y Sáenz Cancio-Martín. Una planta de portales, jardines, piscina y espacios para juegos infantiles ocupan casi la totalidad del terreno disponible. Sobre la planta de jardín, y ocupando apenas del 22 % del espacio disponible, se desarrollan 30 plantas de apartamentos. El bloque, de fina estructura de hormigón armado, y nítido dibujo, destaca elegantemente por su forma, color y altura en el conjunto de la ciudad (figura 6).

A la hora de proyectar el conjunto, M. Domínguez tuvo en cuenta factores muy variados: el disfrute de vistas, las brisas reinantes, la independencia del edificio respecto a otros que pudieran circundarlo, y también de las diferentes unidades del edificio entre sí. Todo ello dentro de un marco en el que eran fundamentales la economía y la técnica.

Para terminar nuestra referencia a su estancia en Cuba es necesario mencionar el proyecto del edificio Libertad, ganador de un Concurso convocado al respecto y no realizado, el edificio, una torre de 50 pisos en Alamar, es, tal vez, la obra más interesante en relación con sus investigaciones en torno a la tipología de viviendas plurifamiliares (figura 7).

J. D. Fullaondo [36] considera que esta torre, «trasunto neo-corbusieriano», constituye uno de los más luminosos episodios de su período cubano, por su «resonante planimetría horizontal y vertical».

El proyecto, que no gustó, constituyó el principio del fin de la estancia de Domínguez en la isla. La oposición expresa de Fidel Castro aumentó las dificultades del arquitecto que, en 1960, con 63 años, se exilió de nuevo, dirigiéndose a Estados Unidos. En ese país permanece hasta 1970, dedicándose, fundamentalmente, a tareas docentes en la Facultad de Arquitectura de Cornell.

Martín Domínguez es un pionero de la introducción del racionalismo en Cuba, antes de que, en los años cincuenta, la influencia norteamericana se hiciese dominante. Esa influencia se había iniciado a principios de siglo: el antiguo aliado contra España había transferido a la isla diseños y tecnología, inicialmente neoclásicos y más tarde ya racionalistas.

[36] Fullaondo, J. D., *op. cit.*, p. 7.

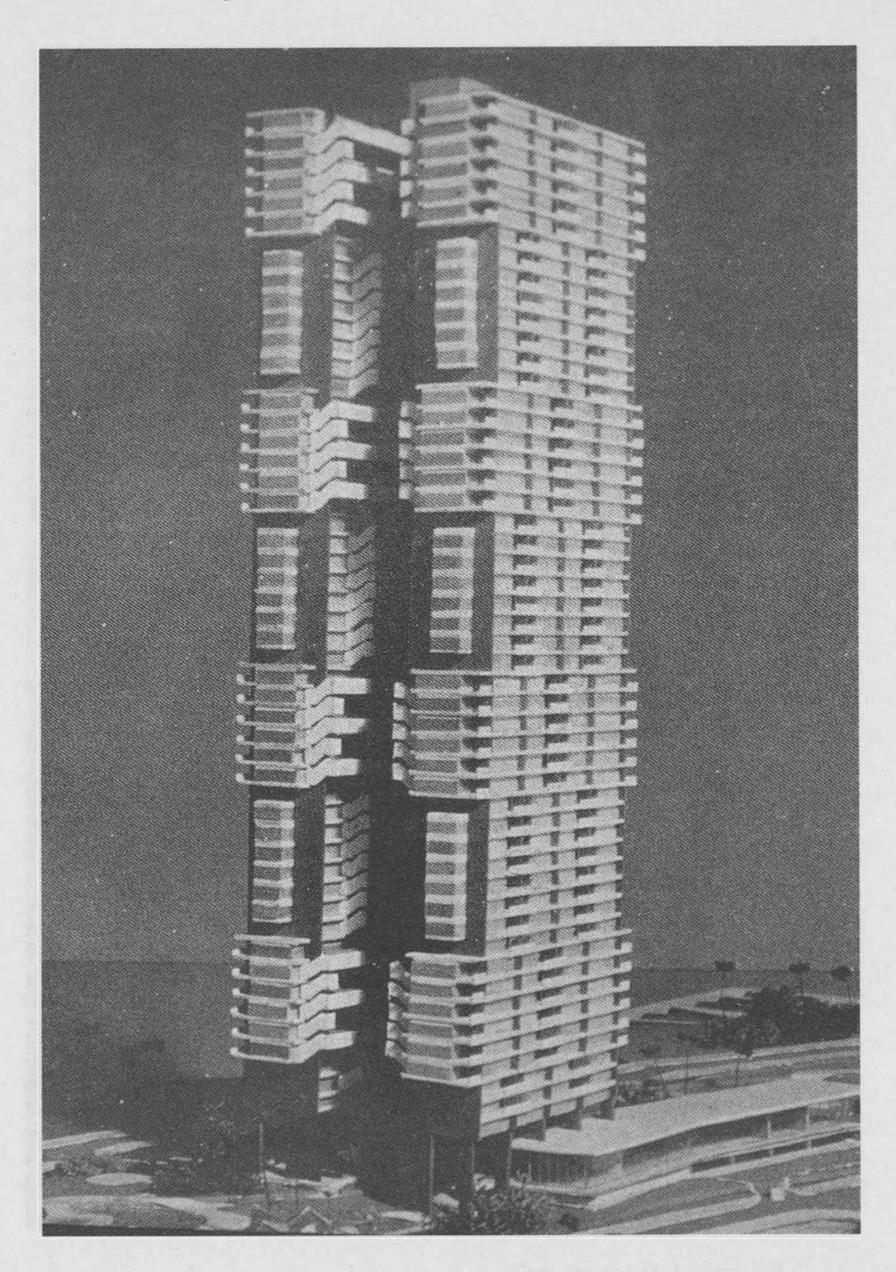


Figura 7.

El impacto del Movimiento Moderno en la isla no se limitó al campo arquitectónico sino que, de la mano de otro español, también exiliado y personaje central de la arquitectura española en el extranjero, Joseph María Sert [37], se elaboró el Plan Piloto para La Habana. Este Plan, reflejo del credo arquitectónico y urbanístico de los CIAM, suponía la destrucción del centro histórico y el cambio de las viejas viviendas coloniales por modernos rascacielos.

La Ciudad Universitaria de Madrid: su relación con América

La conmemoración de la fiesta de la Hispanidad, el 12 de octubre, solía ir acompañada de importantes actos, entre los que no faltaban las inauguraciones. Dos de las más significativas tuvieron como escenario la Ciudad Universitaria, son las correspondientes a los años 1943 [38] y 1945 en que se procedió a la inauguración de la mayoría de los edificios destruidos durante la Guerra Civil.

En el discurso pronunciado por el general Franco en 1943 se dedicaban unas palabras al tema de América:

> La fiesta de hoy, aniversario del más grande de los acontecimientos de la Historia, nos impulsa a dirigirnos desde aquí, desde este Centro espiritual de cultura y de ciencia, a nuestros hermanos del otro lado del mar. Ellos forman con nosotros la comunidad hispánica, estrechamente unida por los vínculos de la Religión y el idioma. Para las juventudes hispanoamericanas que quieran cursar sus estudios en la vieja Europa, madre de la civilización, se ha hecho también esta Ciudad Universitaria, la cual desde el primer día de su feliz iniciativa, ya acarició la ilusión de servir de albergue y hogar a cuantos hijos de la América hispana desearan laborar en armonía con nuestros maestros

[37] Sert fue uno de los miembros más activos de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), que presidió a partir de 1947. Establecido en Nueva York, fundó la oficina Town Planing Associates (TAP), cuyos trabajos urbanísticos iban a ser casi totalmente en y para Latinoamérica.

[38] El Jefe del Estado inauguró los edificios de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Farmacia, Escuela de Arquitectura, Escuela de Ingenieros Agrónomos, Colegio Mayor Ximénez de Cisneros, Pabellón de Gobierno y Campos de Deportes.



Karol Lennart Oesch

Arriba

La mujer de un obrero londinense ha tenido cuatro hijos en once meses

En vista de ello se autoriza al matrimonio a trasladarse a un piso mayor

DIARIO DE LA MAÑANA • ÓRGANO DE FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA Y DE LAS J. O. N. S.

EDITORIAL

Documento memorable

EL CAUDILLO INAUGURO SOLEMNEMENTE tres nuevos edificios en la Ciudad Universitaria

"El esfuerzo del Gobierno español se ha cifrado en que España llegase a consolidar los vínculos por los que se siente unida a los pueblos de habla española"

"Aquí está España, no en línea de combate, sino en orden de trabajo", dijo el Ministro de Educación Nacional en su discurso

Al solemne acto asistieron los representantes diplomáticos de Estados Unidos, Portugal, Brasil y las naciones hispanoamericanas

EL GOBIERNO DESIGNA nuevos Capitanes Generales

El general Asensio, a Baleares; y Monasterio, Los Arcos y Mújica, a Valencia, Valladolid y La Coruña, respectivamente

Acuerdos del Consejo de Ministros, celebrado bajo la presidencia del Jefe del Estado

"El Gobierno invita a los hombres de América a que visiten España y vean su realidad"

"La Hispanidad cobija una comunidad espiritual utilísima para la paz del mundo"

Discurso del Ministro de Asuntos Exteriores dirigido por radio a los pueblos de América

Discurso del Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional

DIMITE EN PLENO EL GOBIERNO ARGENTINO

Perón ha sido detenido

Los altos jefes militares piden la entrega del Poder al Tribunal Supremo

(Información en última página)

Figura 8.



6 **Arriba** Madrid, viernes 12 de octubre de 1945

El Museo de América que construye hoy el Gobierno de Franco, recogerá en sus salas los mejores testimonios de la empresa civilizadora de España

El magnífico edificio, acabado ya en más de su mitad, reunirá interesantes muestras de las culturas prehispánicas, del arte colonial y de nuestra obra misionera

Los españolísimos métodos de su construcción siguen el estilo arquitectónico que sirvió a los españoles para sus grandes creaciones coloniales

EL NUEVO MUSEO SE ALZA EN EL RECINTO DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID

Figura 8 bis.

y discípulos, en pro de la común cultura que nos ha definido en la Historia con caracteres espirituales fraternos [39] (figuras 8 y 8 bis).

En el discurso se resalta, fundamentalmente, el elemento cultural con que quería asociarse el concepto de Hispanidad y se aludía también a la inauguración simbólica del comienzo de la construcción del Museo de América.

También es relevante la celebración del Día de la Hispanidad de 1945. En el transcurso de la jornada se inauguraron tres nuevos edificios en la Ciudad Universitaria [40]. Aprovechando este escenario, el Ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín reiteraba el ofrecimiento a los estudiantes iberoamericanos para que acudieran a formarse en la universidad madrileña que —dijo— «había sido concebida pensando en ellos, puesto que España aspiraba a consolidar los vínculos seculares que unían a los distintos países de lengua hispana» [41].

El fasto otorgado a la conmemoración del día de la Hispanidad es reflejo de la trascendencia que se concedía a esta dimensión de la acción exterior española, siendo frecuentes en los discursos los alegatos a la hermandad hispanoamericana.

Es, en este contexto social, donde debemos insertar la construcción —muy significativa— del Museo de América, el Instituto de Cultura Hispánica y el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, iniciados todos ellos en la década de los años cuarenta en el recinto universitario.

La Ciudad Universitaria de Madrid, fundada en 1927 por Alfonso XIII, constituye en sí misma uno de los capítulos más interesantes de la historia urbana de la ciudad y, además, podemos considerarla como un muestrario perfecto de las corrientes arquitectónicas desde los años veinte hasta nuestros días. A estos valores añade una gran variedad de significaciones (simbólicas, sociales, históricas, etc.) que la hacen merecedora de una atención especial y permiten una continua relectura.

De los cuatro períodos en que puede dividirse su historia: Monarquía, República, Postguerra y Desarrollismo, nos centramos en los años

[39] Franco, F., *Discurso pronunciado por S. E. el Jefe del Estado, Caudillo de España, en la Ciudad Universitaria de Madrid,* Octubre de 1943, p. 11.

[40] Escuela de Montes y los edificios de Estomatología, Ciencias Físicas y Matemáticas.

[41] *Vid. Arriba,* 13 de octubre de 1945 e *Informaciones,* 12 de octubre de 1945.

cuarenta, aquellos que Ramón Tamames caracteriza como de «autarquía y estancamiento».

Este nuevo período imprimió su sello ideológico en la Ciudad Universitaria. El Gabinete Técnico, bajo la dirección de los arquitectos Modesto López Otero y Pedro Muguruza, simultaneó la reconstrucción de los edificios destrozados por la guerra y la elaboración de un nuevo proyecto de conjunto.

El anterior, aprobado durante la Monarquía y continuado en la República, seguía el modelo de los *campus* norteamericanos y estaba estructurado en función del viario y de la división del conjunto en cuatro grandes grupos o zonas: el mayor, o principal, formado por el Rectorado, Paraninfo y Gran Biblioteca Universitaria, juntamente con la Facultad de Filosofía y Letras, Ciencias y Derecho; el segundo, el grupo médico; el tercero, el de Bellas Artes y el cuarto, que incluía residencias de estudiantes y campos de deportes. Este último era el más informal y en él los edificios se agrupaban espontáneamente.

Reconstruir lo destruido fue la tarea prioritaria en los primeros años de la postguerra. Justamente en la Ciudad Universitaria esta labor tenía un valor especial, pues en ella se había situado uno de los frentes más prolongados de la Guerra Civil, evaluándose en un 40 % los destrozos producidos. La reconstrucción se iniciará a partir del Decreto, firmado por el general Franco, de 1940. Se adoptó una actitud pragmática de forma que se impuso la opinión de que lo más oportuno era reconstruir ateniéndose fielmente a lo anterior. Se siguió, pues, una línea de continuidad con el período precedente, y no prosperó la idea de convertir las ruinas en un «recuerdo permanente de los muertos».

Pero junto a esta política arquitectónica continuista, a la que no es ajeno el hecho de que López Otero se mantuviese en la dirección de las obras y que conservase en el equipo a todos aquellos arquitectos que habían participado en la etapa anterior, y que no se habían exiliado, nos interesa incidir, fundamentalmente, en los cambios que se operan a nivel de concepción.

La nueva orientación se estructuró en dos niveles: urbanísticamente, en la creación del itinerario representativo, y, arquitectónicamente, en el estilo que se impuso en los edificios proyectados y construidos en los años cuarenta.

Es importante desentrañar la carga simbólica que alcanza la Ciudad Universitaria y, más específicamente, la relación entre el concepto

de Hispanidad y el hecho de que sea precisamente el conjunto de edificios relacionados con América, uno de los escasos ejemplos de arquitectura construida en el Madrid de la postguerra. Una ciudad y unos años en los que la mayoría de los proyectos no llegaron jamás a formalizarse. («Fachada Representativa del Manzanares», «Vía Triunfal del Paseo de la Castellana»...).

La Ciudad Universitaria estaba concebida como una pieza de un puzzle más amplio: el de Madrid, «Capital del Imperio». Era, según la terminología de la época, un «órgano de capitalidad», es decir, un núcleo de carácter representativo [42].

Como señalábamos hace unos años [43]

> el nuevo programa se basaba en la idea de crear un centro universitario que exaltara a través de edificios conmemorativos los valores trascendentales de la Ciudad Universitaria, en especial la victoria y el cambio de régimen político.

En un folleto editado por la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria de Madrid, de 1943, se incidía en el viario de carácter representativo:

> Los caminos son más adecuados si las masas circundantes no encuentran dificultades, además del placer espacial. Cuanto más se parezcan las calles de la ciudad a las calles militares, tanto más adecuadas a los desfiles, tiene un poder sugestivo en las masas. Y se ven y se ponen en contacto esas masas escolares y se funden.

Este recorrido, cargado de simbolismo, se iniciaba en la Plaza de la Moncloa, el único conjunto de la proyectada «Capital del Imperio» que llegó a configurarse [44], el Arco de Triunfo conmemorativo de la Cruzada y de ensalzamiento de la figura del general Franco, y continuaba con los edificios del Museo de América y el Palacio de la His-

[42] Diéguez Patao, S., *Un nuevo orden urbano. «El Gran Madrid» (1939-1951)*, MAP-Ayuntamiento de Madrid, 1992.

[43] Diéguez Patao, S., «Destrucción, reconstrucción y nuevo carácter de la Ciudad Universitaria. Años cuarenta», en *La Ciudad Universitaria de Madrid*, vol. I, COAM-UCM, 1988, p. 60.

[44] Diéguez Patao, S., «La Moncloa», en *Madrid*, Ed. Espasa Calpe, 1980.

panidad (posterior Instituto de Cultura Hispánica) representativos del ideal Panhispánico. Más allá la Casa del SEU y la estatua de Jose Antonio recordarían el papel de la Falange. El ideal nacionalcatolicista se afirmaba no sólo en el Templo de Santo Tomás de Aquino, sino también en la obligación de que cada edificio escolar contase con una capilla propia.

El recorrido culminaba en el conjunto de Gran Paraninfo y Rectorado para el que López Otero estuvo ensayando durante años fórmulas arquitectónicas y que nunca llegó a construirse [45].

Tanto el Museo de América como el Instituto de Cultura Hispánica ocupaban, pues, un lugar destacado en la organización de la Ciudad Universitaria (figura 9).

El primero tiene un antecedente claro en el ambicioso proyecto, no realizado, del «Museo Biblioteca de Indias» [46], que se pensó levantar en la Ciudad Universitaria y cuyos planos fueron encargados al arquitecto Luis Lacasa. Nunca se hizo la más mínima mención de este antecedente, impulsado por el gobierno de la República, y que, sin duda, está en la base del Museo de América, creado por Decreto de 1 de mayo de 1941, con el fin de «reconstruir la gesta heroica del descubrimiento de América».

En el discurso pronunciado por el general Franco en octubre de 1943 [47] se menciona este edificio

> como prenda de esta nueva etapa de acercamiento cultural de España y los pueblos americanos, quiere el Estado inaugurar hoy simbólicamente el comienzo de la construcción del Museo de América, que muy pronto se alzará en el corazón de esta misma Ciudad Universitaria, como gallardo emblema conmemorativo y, a la par, como índice perpetuo de nuestra comunidad espiritual.

Un año más tarde, en 1944, se iniciaron las obras de explanación del edificio proyectado por los arquitectos Luis Moya Blanco y Luis

[45] También se proyectó la llamada «Fuente Monumental» dedicada a las Artes Españolas, «El Monumento al Cardenal Cisneros», el «Monumento a Alfonso XIII».

[46] *Vid.* Cabello Carro, P., *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo* XVIII, Ed. de Cultura Hispánica, Madrid, 1989.

[47] Franco, F., *op. cit.*, p. 12.

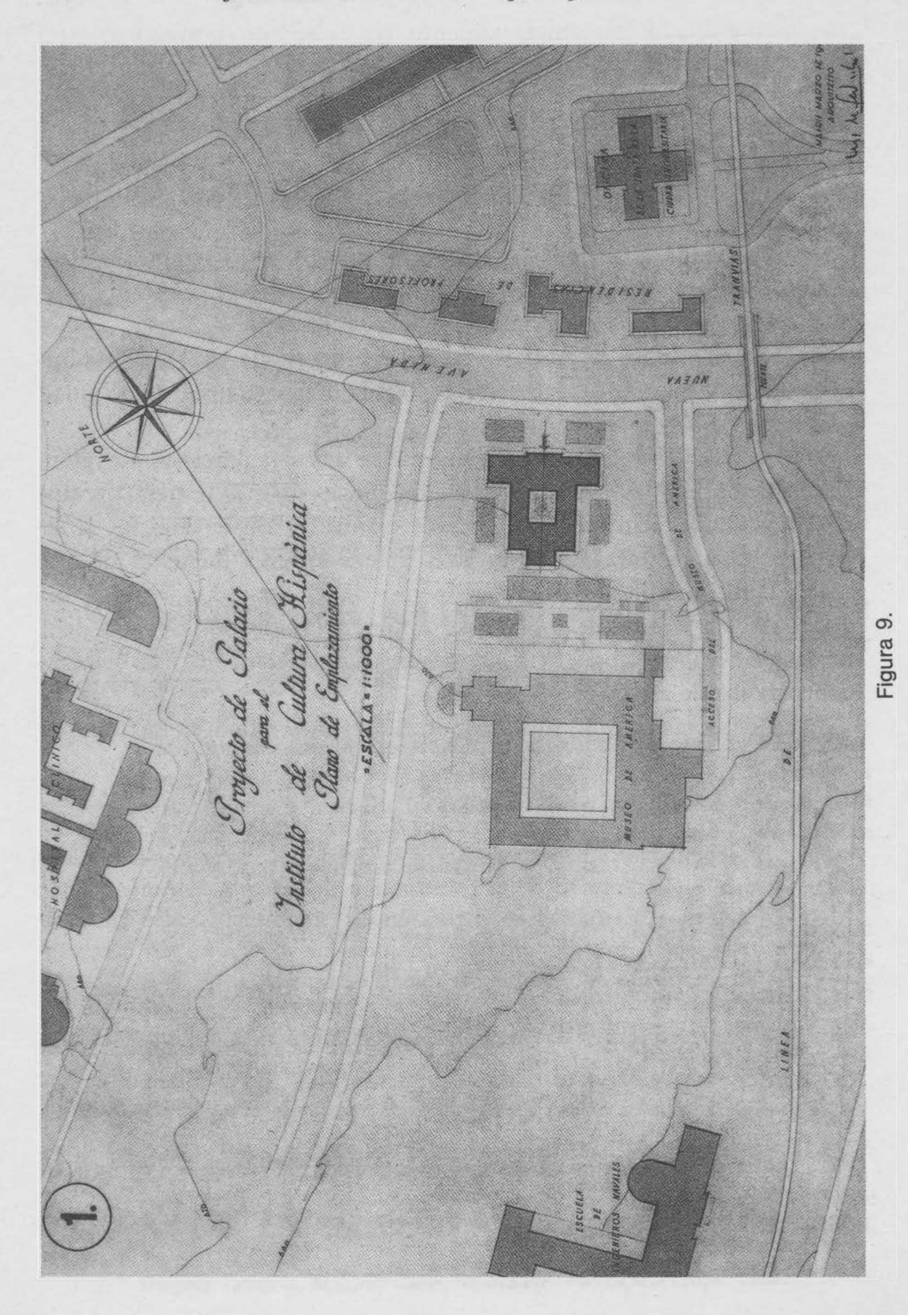

1.
Proyecto de Palacio
para el
Instituto de Cultura Hispánica
Plano de Emplazamiento
ESCALA 1:1000
NORTE
HOSPITAL CLINICO
RESIDENCIAS DE PROFESORES
AVENIDA NUEVA
MUSEO DE AMERICA
TRANVIAS
LINEA DE
ESCUELA DE INGENIEROS NAVALES

Figura 9.

Martínez Feduchi. Su emplazamiento en el recinto universitario era privilegiado: en contacto casi directo con la ciudad, sobre una loma y próximo al previsto Palacio de la Hispanidad.

Los dos estaban concebidos de forma que constituyesen un conjunto armónico. La composición de masas del Museo se proyectó teniendo en cuenta su relación con el terreno, los accesos y la silueta de conjunto de ambos edificios (figura 10).

El Museo fue organizado para responder a tres funciones: recepción y representación (vestíbulos, salón de honor, capilla y sala de conferencias); a Trabajo la segunda (biblioteca, dirección, secretaría, locales para investigadores, almacenes, talleres, etc.); la tercera, Exhibición, constituida por las salas del Museo propiamente dicho.

La primera parte se compone de dos plantas y ocupa el ala del mediodía del edificio. En la capilla, los autores del proyecto subrayan que fue trazada a la manera española del siglo XVII, y tiene en su crucero una cúpula en la que se recogían siluetas y temas americanos, incorporados a la arquitectura general del edificio, que «es a la manera española del 1600».

La parte destinada a Trabajo ocupa un pabellón adosado por el Poniente al edificio principal. Este pabellón está organizado en torno a un «patio de tipo andaluz y americano».

El Museo propiamente dicho se desarrolla en dos plantas, en forma de U, cerrado por tres lados del claustro, pues un cuarto lo ocupa el gran Salón de Recepciones.

El edificio se plantea, en términos de composición, como un convento español o americano de los siglos XVI-XVII. La planta se organiza en torno a un gran patio a modo de claustro conventual, al que se adosa la iglesia a un costado y un cuerpo delantero, en torno a un patio pequeño, a modo de hospedería donde se instalarían las viviendas del director y el conserje.

La escasez de hierro y cemento en la España de la postguerra hizo que los arquitectos optaran por un sistema constructivo de tradición artesanal catalana, aunque difícil: las bóvedas tabicadas [48].

Este sistema solventaba dicha dificultad y daba a la construcción una fisonomía especial «de acuerdo con las construcciones españolas y

[48] Luis Moya publicó en 1947 el libro *Bóvedas Tabicadas* en el que explica el fundamento de este sistema y su relación con la tradición española.

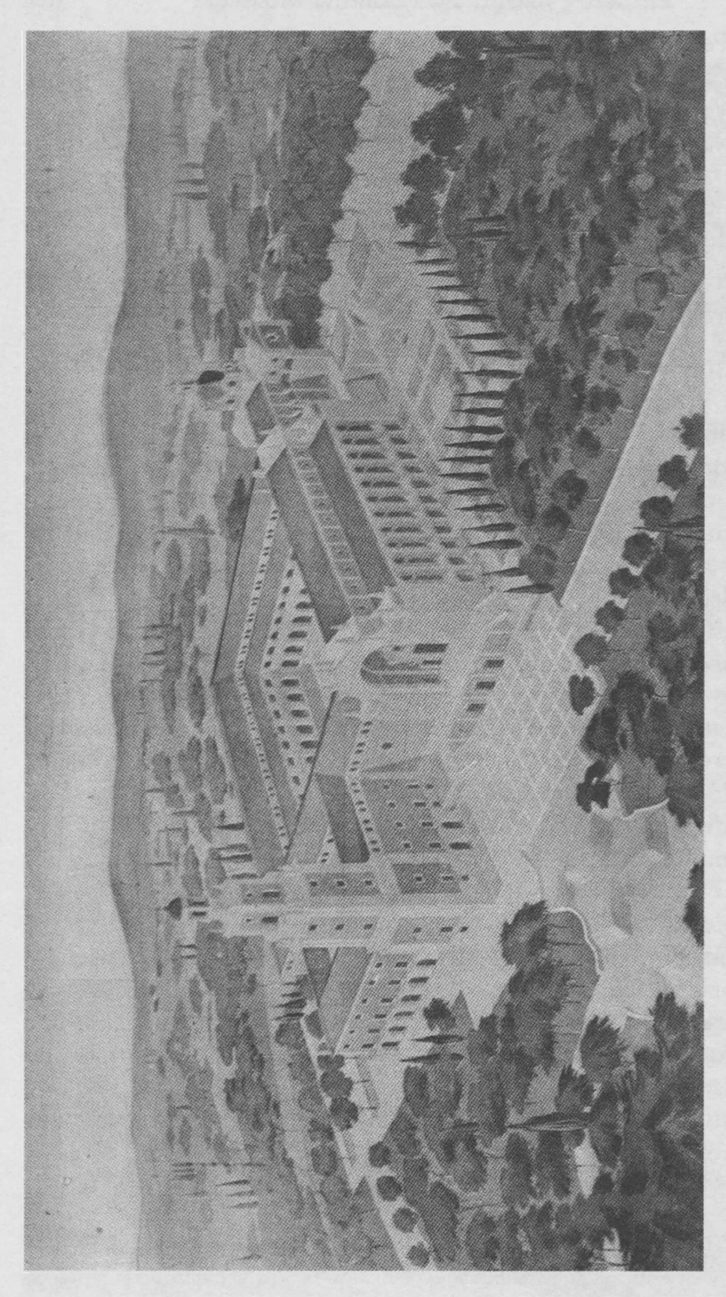


Figura 10.

americanas del Siglo de Oro»[49]. Luis Moya subraya que este sistema de bóvedas es el mismo que emplearon los arquitectos españoles en la construcción de edificios característicos de América, con ejemplos frecuentes en México, Guatemala, Colombia, Perú, Argentina, etc.

Las fachadas se revestían de ladrillo fino al descubierto, con todas las pilastras, impostas, cornisas, abultatos y adornos de cualquier clase construidos en piedra. En el interior se dejarán las bóvedas y muros simplemente guarnecidos, blanqueados y pintados al temple.

Pero el aspecto más interesante de este edificio es subrayar la opción estilística que se adoptó: la tradición clásico-barroca de la América española.

> El estilo arquitectónico del edificio —declaraban sus autores en el diario *Arriba* en 1945— tras varios trabajos y estudios, decidimos que fuera como un resumen de la arquitectura española que dio origen a la colonial americana. Con esto cumplíamos un doble fin: de un lado, ningún edificio más indicado que el Museo de América para reproducir en su traza arquitectónica el característico orden de los mejores edificios coloniales construidos por los arquitectos españoles en América, y, por otra parte, éste nos resolvía un problema muy importante en los actuales momentos de España: el de la escasez de hierro y cemento para su construcción.

Esta obra cabría interpretarse —como hace A. Capitel[50] como «otra muestra de lo que será el papel de Moya durante los primeros años de la década, cuando el Estado le da ocasiones para definir lo que puede ser la "arquitectura nacional", la "Academia española"»[51].

El Instituto de Cultura Hispánica, diseñado por Luis Martínez Feduchi por encargo del Ministerio de Educación Nacional, sustituía al Palacio de la Hispanidad y se ubicaba en el solar previsto para éste. Iniciadas las obras en 1940, quedarían finalizadas en 1951.

[49] Moya, L., «El Museo de América», *Arriba*, 1945.

[50] Capitel, A., *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, COAM, 1982, p. 83.

[51] Desde 1984 se lleva a cabo un proyecto de restauración y dotación de nuevas instalaciones, aún no concluido, bajo la dirección de Antón Capitel que, en vez de plantearse un rompimiento con las directrices del proyecto de 1942, acepta el legado de Luis Moya y Martínez Feduchi sin modificaciones sustanciales, procurando mimetizarse con lo preexistente.

El edificio, con planta de T invertida, se organiza en torno a un patio central. A un lado y otro del vestíbulo se sitúa una sala de exposiciones y un centro de reuniones. En el eje central se colocaba la biblioteca, y, a ambos lados del patio, las distintas dependencias destinadas a la administración.

Creado para potenciar las relaciones culturales entre España y América, la importante carga simbólica que tenía el edificio se refleja perfectamente en la articulación de la fachada. Luis Martínez Feduchi, autor junto a V. Eced de uno de los edificios más significativos del expresionismo español, el Capitol de la Gran Vía, se muestra en esta obra absolutamente acomodaticio con las directrices y el ambiente cultural de la postguerra española (figura 11).

En la fachada, de tres cuerpos con el central destacado, se alterna la piedra del basamento con la fábrica de ladrillo en el resto. El cuerpo central se realza, además, con el remate de un frontón triangular flanqueado por pináculos [52]. La obra, según la prensa de la época, reunía «la grandeza, severidad y gracia» que requería un edificio de esta índole.

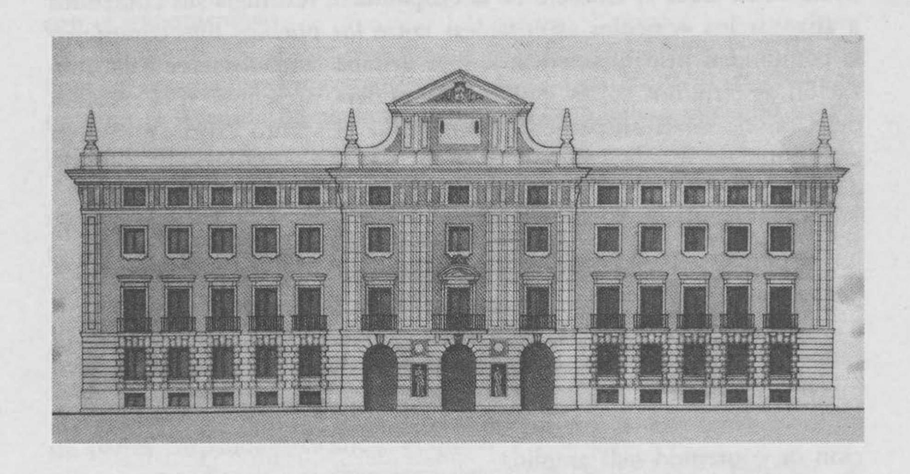
El Instituto no estaba concebido exclusivamente como un edificio que centralizase las actividades intelectuales y burocráticas, sino como algo mucho más importante:

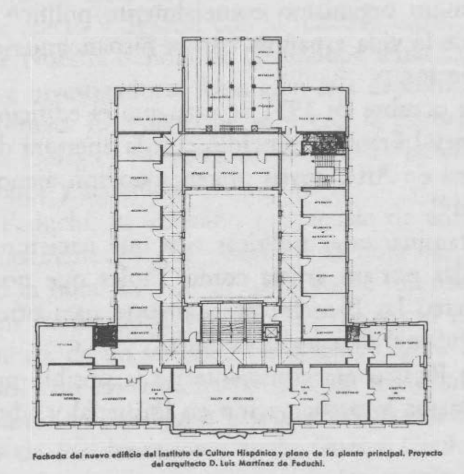
> La Casa de la Hispanidad, la casa solariega para todos los que, nacidos en la otra orilla del Atlántico, sientan la curiosidad intelectual o la necesidad sentimental de venir a conocer el solar de sus mayores [53].

Desde esta perspectiva se consideró que el proyecto de Feduchi, tanto por sus dimensiones, ornamentación y opción estilística, «responde a la elevada misión espiritual y patriótica que representa».

[52] En 1974 se encargó al arquitecto A. Fernández Alba la ampliación del Instituto de Cultura Hispánica. Para cubrir las necesidades del ICH se proyectó una Biblioteca con dos conjuntos perfectamente diferenciados: la torre-silo, almacén de libros, y el edificio de la administración, lectura y servicios. El bloque macizo de la torre se complementa con un gran espacio abierto en las salas de lectura, creando un recinto interior tranquilo para las actividades de estudio. Con una estructura de hormigón, el cerramiento en ladrillo y las celosías en cemento blanco, tratan —según la Memoria del proyecto— de enlazar con el cercano Hospital Clínico, valorado como un «destacado ejemplo de buena arquitectura».

[53] Rev. *Mundo Hispánico*, n.º 9, octubre de 1948.





Fachada del nuevo edificio del Instituto de Cultura Hispánica y plano de la planta principal. Proyecto del arquitecto D. Luis Martínez de Feduchi.

Figura 11.

Como acertadamente ha señalado L. Delgado [54] el ICH, que sustituía en su labor al Consejo de la Hispanidad, restringía sus cometidos a afianzar los «vínculos espirituales» entre los pueblos que componen la comunidad hispanoamericana, y se evitaba cuidadosamente la utilización de términos como «política» o «poder», presentes en la creación del Consejo de la Hispanidad, poniéndose el acento expresamente en cuestiones de índole cultural, tratando de desvanecer las susceptibilidades motivadas por su predecesor.

El ICH debía ser el instrumento que abriera caminos y tendiera nuevos puentes para restablecer la comunicación fluida entre los países hispanos.

Pero cabe preguntarse —como hace con gran perspicacia L. Delgado— si realmente los cometidos del ICH se ajustaban al carácter estrictamente cultural con que se presentaban a la luz pública, o era éste un mecanismo para favorecer, sin levantar inoportunos recelos, una acción de contenido más amplio.

Este autor, basándose en documentación del propio ICH, afirma que las actividades no eran exclusivamente culturales, sino que, por el contrario, era un organismo esencialmente político al servicio de la vinculación de la vida española con la hispanoamericana en todos sus múltiples aspectos.

El 12 de octubre de 1951 se inaugura el edificio. El acto, presidido por el general Franco, coincidió con la apertura de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, cuyos orígenes no son ajenos a la política de la Hispanidad [55].

Las contaminaciones políticas con que nacieron las Bienales han sido subrayadas por un artista como Tàpies que no duda en afirmar que el ICH creó las Bienales precisamente para ofrecer una «fachada de libertad» cultural de cara al exterior [56].

También Picasso era consciente de la posible manipulación política que entrañaba la participación en la Bienal y advierte a los artistas

[54] Delgado, L., *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*, C.S.I.C., 1988, p. 150.

[55] *Vid.* Cabañas Bravo, M., «Introducción a la I Bienal Hispanoamericana de Arte», en *Relaciones Artísticas entre España y América*, C.S.I.C., 1990.

[56] Tàpies, A., *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

de los diferentes países de América acerca del contenido de tal invitación, el cual –afirma– «no es otro que el de una invitación a colaborar con el franquismo».

El último edificio de esta trilogía es el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe. Proyectado en 1948 por Luis Martínez Feduchi, se sitúa en la Avenida de Séneca, en la zona destinada a este tipo de establecimientos.

La necesidad de los Colegios Mayores, como institución complementaria, se había dejado sentir ya en la época de la Monarquía. Entonces, se proyectó la Residencia de Estudiantes Hispanoamericanos en un estilo neocolonial (figura 12). Era, por tanto, una vieja reivindicación del movimiento americanista, impulsada, ahora, por el Instituto de Cultura Hispánica, encargado de sufragar la instalación y el sostenimiento de la residencia.

El Colegio se ofrecía especialmente a «estudiantes e investigadores de países hispanoamericanos, Filipinas y Portugal, que acudan a ampliar sus estudios o a realizar investigaciones científicas en España». Se deseaba que esta residencia tuviese una población mixta iberoamericana y española porque se creía que éste era el mejor sistema para «crear fuertes vínculos de afecto y ligazón con la realidad española».

El Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe tenía capacidad para 200 universitarios e investigadores. Una gran sala de conferencias constituía el eje del edificio. En cuatro pisos, y con la estructura cuadrangular, típica de los Colegios Mayores, se alinean las habitaciones dotadas de muebles claros y sencillos.

L. Martínez Feduchi, ya veterano proyectista de edificios relacionados con Hispanoamérica, y que –según una nota de prensa– «más ha contribuido en la hora presente al hallazgo de fórmulas arquitectónicas que fusionan modernidad y tradición», proyectó el edificio haciendo uso, de nuevo, de un lenguaje historicista (figura 13).

Se alineaba así con los arquitectos que, en los primeros años de la postguerra, trataron de configurar una arquitectura nacional, que expresara el ideario de los vencedores en la Guerra Civil. El deseo de encontrar un estilo nuevo estuvo presente en los arquitectos más relacionados con el Régimen. Nunca pudieron llegar a formalizarlo, moviéndose a nivel teórico entre Herrera y Villanueva. Se defendía, en última instancia, el lenguaje historicista.

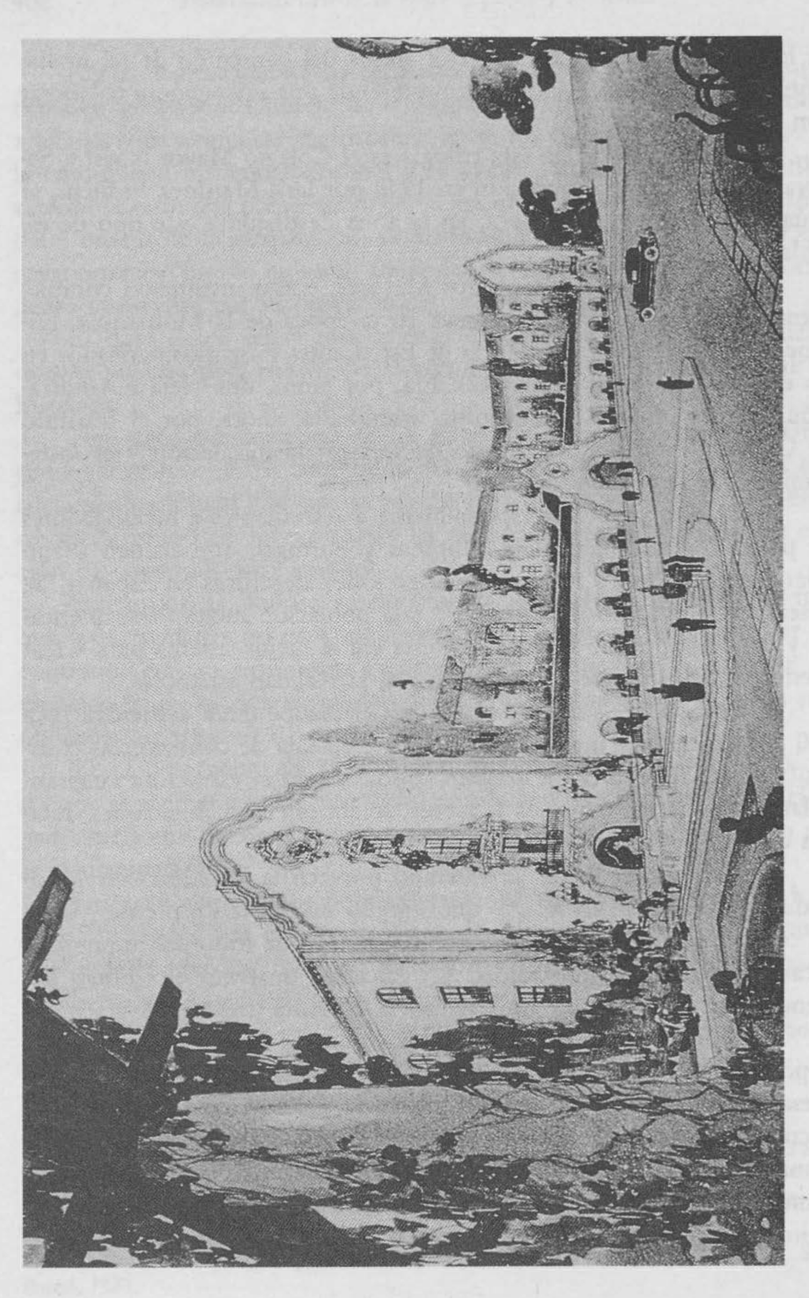
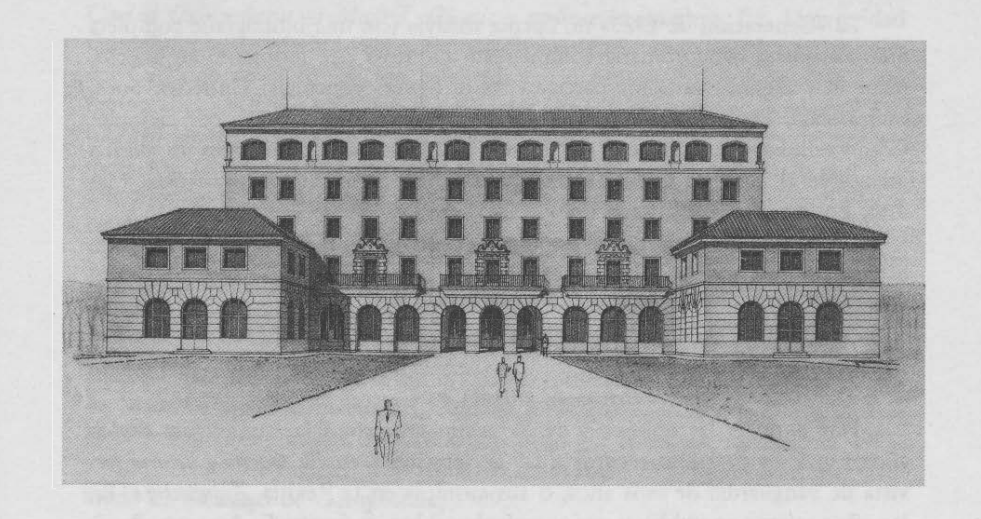
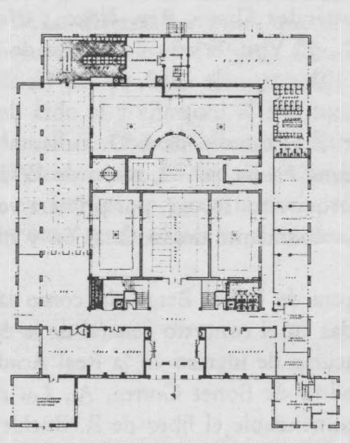


Figura 12.





Fachada principal del Colegio de Guadalupe y una planta del edificio en construcción en los terrenos de la Ciudad Universitaria, también proyecto del arquitecto don Luis Martínez de Feduchi

Figura 13.

Bibliografía

La «Generación de 1925» no cuenta todavía con una bibliografía completa que abarque la extraordinaria complejidad que tuvo este momento arquitectónico. Hay algunos estudios parciales sobre figuras concretas: Gutiérrez Soto, Luis Lacasa, Fernando García Mercadal, Casto Fernández Shaw, por ejemplo. Como estudio global, a pesar del tiempo transcurrido, sigue siendo un clásico ineludible el libro de Carlos Flores, *Arquitectura Española Contemporánea*, Madrid, Ed. Aguilar, 1961, Red. 1988.

Las figuras tratadas en este estudio, Rafael Bergamín y Martín Domínguez, carecen de una monografía que explique su trayectoria. En el caso de Rafael Bergamín, el estudio que ahora se publica constituye una aportación inédita, en la que se han manejado fundamentalmente artículos publicados en la prensa venezolana *El Universal, El Nacional, Caracas Magazine, El País* y la *Memoria de la Compañía Velutini y Bergamín*, editada en Caracas en 1959.

Para conocer las opiniones de Bergamín respecto a la arquitectura de los años veinte es necesario recurrir a las declaraciones en *La Gaceta Literaria*, revista de vanguardia de esos años, o sus crónicas en la Revista *Arquitectura*. En los años sesenta se publican varios artículos sobre su figura: E. Amann, «Paseo por el Viso madrileño del brazo de Bergamín», Rev. *El Inmueble*, n.° 2, marzo de 1966, pp. 17-20. «Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández Shaw», Rev. *Hogar y Arquitectura*, n.° 70, mayo-junio 1967, pp. 39-42. «El Viso. Sesión de Crítica de la Revista Arquitectura», *Arquitectura*, número 101, mayo de 1967, pp. 23-43.

Para el conocimiento de la biografía y la obra del arquitecto Martín Domínguez es fundamental el estudio de J. D. Fullaondo, «Recuerdo de Martín Domínguez», Rev. *Nueva Forma*, n.° 64, mayo de 1971. Elaborado con motivo del fallecimiento del arquitecto, recoge, por primera vez, lo más importante de su trayectoria con una abundante documentación y material gráfico, hasta ese momento inédito.

Pero tanto la figura de Rafael Bergamín como la de Martín Domínguez deben ser contempladas en el contexto general de la época. A este respecto, es muy sugerente el Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid de Bonet Correa, A., *Los cafés históricos de Madrid*, 1987. Es también recomendable el libro de R. Buckley y Crispin, J., *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, Ed. Alianza, 1973.

Para el fenómeno del exilio es imprescindible recurrir a B. Giner de los Ríos, *Cincuenta años de arquitectura española*, Ed. Adir, 1980, Reed. de la obra publicada en México, ed. Patria, S. A., en 1952 y a Sáenz de la Calzada, A., *La arquitectura en el exilio*, Ed. Taurus, 1976.

La bibliografía existente para la Ciudad Universitaria de Madrid es amplia. Merece destacarse la edición de la tesis doctoral de la arquitecta Pilar Chías, *La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*, Madrid, Ed. Universidad Complutense de Madrid, 1986. Son también significativos los dos volúmenes del Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) en 1988: AA.VV., *La Ciudad Universitaria de Madrid*, Ed. COAM-UCM, 1988. Junto a los diferentes análisis de historiadores de arte, arquitectos, etc., se incluye un catálogo con las fichas de los más de 70 edificios que se levantan en el recinto universitario, con un comentario histórico y estilístico.

Con carácter más específico, en relación directa con la política de reconstrucción y los nuevos presupuestos ideológicos de los años cuarenta, es necesario recurrir al estudio de Diéguez Patao, S., *Un nuevo orden urbano: «El Gran Madrid», 1939-1951*, Madrid, Ed. MAP-Ayuntamiento de Madrid, 1992. Para aspectos más concretos, véase de la misma autora: «La Fachada Representativa de Madrid», en *II Simposio de Urbanismo e Historia Urbana* organizado por la Universidad Complutense de Madrid y editado por la misma universidad, 1985, y «Los accesos de carácter representativo a Madrid», *X Congreso del Ceha*, celebrado en Santiago de Compostela, 1989.

Esclarecedor de la trayectoria de Luis Moya, arquitecto marginado durante años por su doble condición de antimoderno y ligado al franquismo, es el estudio de Antón Capitel, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, COAM, 1983.

Para la comprensión de las diversas vertientes que tiene el tema de la Hispanidad es necesario manejar el estudio de Delgado Gómez-Escalonilla, L., *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*, C.S.I.C., 1988.

Referencia obligada para el arte iberoamericano es el libro de Gutiérrez, R.: *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Ed. Cátedra, 1983.

Fuentes importantes, en las que aparecen noticias referidas básicamente a Hispanoamérica, son la Revista *Mundo Hispánico* y *Cuadernos Hispanoamericanos*.

La bibliografía existente para la Ciudad Universitaria de Madrid [illegible] la edición de la tesis doctoral de la arquitecta Pilar Chías, *La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*, Madrid, Ed. Universidad Complutense de Madrid, 1986. Son también significativos los dos volúmenes del catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) en 1988, *La Ciudad Universitaria de Madrid*, Ed. COAM-UCM, 1988. Junto a los diferentes análisis de [illegible], se incluye un [illegible] de [illegible] que se levantan en el recinto universitario, con el correspondiente [illegible] y [illegible].

Con carácter más específico, en relación directa con la [illegible] y los nuevos [illegible] de los años [illegible], [illegible] de Gabriel Ruiz Cabrero, [illegible], Madrid, Ed. [illegible] Ayuntamiento de Madrid, 1982. [illegible] de Madrid, en [illegible], Catálogo de la [illegible], [illegible] por la Universidad Complutense de Madrid, editado por la misma universidad, 1987, y [illegible] a Madrid [illegible], Congreso del [illegible], Santiago de Compostela, 1985.

[illegible] de la trayectoria de Luis Moya [illegible] y ligado al [illegible], es el [illegible] de San [illegible] (COAM, 1982).

[illegible] de la [illegible] de la [illegible], es necesario consultar el estudio de Delgado Gómez-Escalonilla, L.: *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*, Madrid, CSIC, 1988.

Referencia obligada [illegible] es el libro de [illegible] en el [illegible], Madrid, Ed. [illegible], 1985 [illegible].

[illegible] Hispanoamérica [illegible] Cuadernos Hispanoamericanos.

APÉNDICES

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ÍNDICE TOPONÍMICO

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de Mateu Cromo Artes Gráficas, S. A.
en el mes de agosto de 1992.

El libro *Influencias artísticas entre España y América,* coordinado por José Enrique García Melero, forma parte de la Colección «Relaciones entre España y América», que analiza aspectos muy diversos de las relaciones entre ambos mundos, que han dejado huellas en las artes, la ciencia y la estructura de la sociedad.

COLECCIÓN RELACIONES ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA

- Relaciones diplomáticas entre España y América.
- Andalucía en torno a 1492.
- La cristianización de América.
- Sevilla, Cádiz y América.
- El dinero americano y la política del Imperio.
- La idea de justicia en la conquista de América.
- Influencias artísticas entre España y América.

En preparación (entre otros):

- Linajes hispanoamericanos.
- El abate Viscardo (jesuitas e independencia) en Hispanoamérica.
- La agricultura y la cuestión agraria en el encuentro de dos mundos.
- Acciones de Cultura Hispánica en América.
- La Junta para la Ampliación de Estudios y América (1912-1936).
- Influencia del Derecho español en América.
- Revolución Francesa y revoluciones hispánicas.
- Historia del Derecho indiano.
- Exiliados americanos en España.
- Exilio republicano.
- Fiestas, diversiones y juegos en la América hispánica.
- Relaciones científicas entre España y América.

DISEÑO GRÁFICO: JOSÉ CRESPO

La Fundación MAPFRE América, creada en 1988, tiene como objeto el desarrollo de actividades científicas y culturales que contribuyan a las siguientes finalidades de interés general:

Promoción del sentido de solidaridad entre los pueblos y culturas ibéricos y americanos y establecimiento entre ellos de vínculos de hermandad.

Defensa y divulgación del legado histórico, sociológico y documental de España, Portugal y países americanos en sus etapas pre y postcolombina.

Promoción de relaciones e intercambios culturales, técnicos y científicos entre España, Portugal y otros países europeos y los países americanos.

MAPFRE, con voluntad de estar presente institucional y culturalmente en América, ha promovido la Fundación MAPFRE América para devolver a la sociedad americana una parte de lo que de ésta ha recibido.

Las *Colecciones MAPFRE 1492*, de las que forma parte este volumen, son el principal proyecto editorial de la Fundación, integrado por más de 250 libros y en cuya realización han colaborado 330 historiadores de 40 países. Los diferentes títulos están relacionados con las efemérides de 1492: descubrimiento e historia de América, sus relaciones con diferentes países y etnias, y fin de la presencia de árabes y judíos en España. La dirección científica corresponde al profesor José Andrés-Gallego, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

EDITORIAL
MAPFRE

